
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER
rue de Verneuil, n. 4.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE,

PAR

P. L. GINGUENÉ,

MEMBRE DE L'INSTITUT, etc.

CONTINUÉE

PAR F. SALFI,

SON COLLABORATEUR.

TOME QUATORZIÈME.



PARIS,

CHEZ L.-G. MICHAUD, LIBRAIRE,

RUE DE RICHELIEU, N. 67.

1835

QUATRIÈME PARTIE.

XVIIe SIÈCLE.

CHAPITRE XVII.

Les genres en prose. — Causes présumables de la corruption du goût en Italie au xviie siècle; elle passe de la poésie à l'*éloquence*, c'est-à-dire à l'*élocution*, en général. — L'imitation servile des classiques du xvie siècle dégénère en licence effrénée. — Influence et danger de l'école de Marini. — Le genre didactique perfectionné, sous le rapport du style, par les soins de Machiavelli et de Galileo, qui lui prêtent la pureté et l'élégance dont il est susceptible. — Torricelli s'y distingue surtout à leur suite. — Le genre épistolaire cultivé à cette époque de préférence à tous les autres. — Magalotti publie ses *Lettres scientifiques et savantes*. — François Redi, le plus riche, le plus varié et le plus aimable épistolographe de l'époque. — L'éloquence proprement dite. — Le genre *démonstratif* cultivé avec succès par Ch. Dati, Celse Cittadini, Benoît Averani, Magalotti, et surtout par Bellini. — François d'Andrea est le seul qui ait donné à cette époque quelque réputation à l'éloquence du barreau. — Celle de la chaire n'est pas plus heureuse. — Paul Segneri ramène l'éloquence sacrée dans sa véritable route. — Qualités et défauts de ce prédicateur célèbre. — Le genre des Dialogues obtient beaucoup de

faveur. — Galileo adopte cette forme pour exposer ses doctrines sur le système du monde. — Les *Nouvelles du Parnasse* de Trajan Boccalini. — Ferrante Pallavicino. — Biographie de cet écrivain, plus célèbre encore par ses infortunes que par ses talens. — Son disciple, Baltazar Sultanini, publie une *satire comique*, sous le titre de *Nouveau parloir des Religieuses*. — *Nouvelles* de Charles Celano. — *L'espion Turc* de Marana. — Idée analytique de cet ouvrage. — Incontestable supériorité des *Lettres Persanes*. — Les *Conteurs*, moins nombreux dans ce siècle que dans le précédent. — Laurent Magalotti, déjà signalé parmi les prosateurs et les poètes, se distingue également dans le genre du *Conte*. — Le *Pentameron* de Giovan-Batista Basile. — Le plus célèbre romancier de ce siècle, Jean-Ambroise Marini, publie *le Caloandre fidèle*. — Scudéry traduit, mais dénature ce roman par sa prolixité. — *L'Eudamie* de Jean-Victor Rossi, roman latin, mêlé de vers et de prose, à l'imitation de Pétrone et de l'*Argenis* de Barclay.

La partie de l'histoire que nous venons de parcourir nous a montré l'état et les progrès des différens genres de connaissances cultivés, avec plus ou moins de succès, en Italie pendant le XVIIe siècle. Il nous reste à examiner maintenant les progrès ou la décadence de la poésie et de l'éloquence à cette même époque. Prises dans le sens le plus général, c'est-à-dire pour la manière d'envisager et de présenter nos idées sous l'aspect le plus convenable à leur nature et à leur destination, l'Éloquence et la Poésie ne sont que le résultat de l'imagination qui invente ou conçoit, et du goût qui exécute et

corrige. Supposant leur véritable génie dans la réunion si rare de ces deux qualités, c'est ce génie que nous chercherons dans toutes les productions littéraires qui sont de leur ressort. Ainsi nous les apprécierons spécialement en ce qui concerne l'intérêt de la pensée, la beauté des images, la noblesse et le coloris du style.

Mais avant d'aller plus loin, il est indispensable de jeter un coup d'œil sur cette masse énorme d'ouvrages qui sont la honte de l'éloquence et de la poésie dans ce siècle, non pour les tirer de l'oubli dans lequel ils doivent rester plongés, mais pour mieux déterminer le caractère et les causes de leur corruption; et pour profiter de la triste expérience de ceux qui nous ont précédés. Nous avons observé ailleurs, en parlant de la critique littéraire, que l'éloquence et la poésie prirent dans ce siècle une marche toute contraire à celle qu'elles avaient suivie dans le siècle précédent. Autant on avait préféré dans celui-ci le simple, le naturel, l'élégant, autant on affectionna dans celui-là ce qui était le plus artificiel, le plus bizarre et le moins correct. Cette dépravation de l'esprit étant devenue en peu de temps presque générale, l'Italie se vit inondée de subtilités capricieuses, de pensées sophistiques, de figures et de métaphores outrées et grotesques, qui rendirent le style entièrement faux, boursoufflé, ridicule. S'il est étonnant que des hommes, si long-temps accoutumés au goût le plus

sévère aient pu descendre à ce degré de corruption; il l'est encore plus que cette révolution se soit faite avec la plus grande rapidité; mais cet étonnement cessera lorsqu'on aura connu les causes qui l'ont produite.

Tiraboschi a savamment et longuement traité ce sujet, en s'attachant principalement à réfuter les idées de l'abbé Dubos (1), et la plupart des Italiens ont adopté son opinion. Nous ne suivrons pas son système: nous indiquerons rapidement les causes principales qu'on a désignées jusqu'ici, et nous tâcherons de signaler celle qui semble avoir été la plus dominante.

Les causes physiques et purement locales ont dû sans doute disposer les Italiens, surtout ceux du Midi, à cet excès de vivacité, de finesse et d'emphase, regardé comme l'effet d'une imagination facile à s'exalter. Cette opinion paraît encore plus fondée, si l'on observe que cette maladie de l'esprit a dominé constamment les Africains et les Espagnols, et plus souvent les Napolitains que les habitans de l'Italie septentrionale. On a même remarqué que ces défauts, portés dans le XVIIe siècle jusqu'à l'excès, n'avaient pas même épargné les écrivains que l'Italie regarde comme classiques, tels

(1) *Storia della Letteratura italiana*, t. II. *Dissertatione preliminare.*

que Petrarca et tous les auteurs qu'on appelle *trecentistes.* Mais tout en reconnaissant jusqu'à un certain point cette influence physique, nous demanderons pourquoi elle n'a pas agi de même et sur tous les écrivains de la Péninsule? Du temps d'Auguste, de Dante et de Léon X, n'était-ce pas le même climat, le même sol et le même air, que du temps de Marini, d'Achillini et autres? Comment cette maladie endémique a-t-elle épargné Horace et Virgile, Dante et Petrarca, l'Aristoto et tant de Pétrarquistes qui, tout stériles qu'ils sont, ne manquent jamais ni d'élégance ni de naturel? D'ailleurs la même corruption qui attaqua les Italiens n'a-t-elle pas aussi envahi l'étranger? La France et les nations du Nord, dont le climat est si différent de celui de l'Italie, n'ont-elles pas subi ces mêmes revers? Nous pensons que ces observations nous obligent à chercher d'autres causes des révolutions du goût dans la même contrée, et à des époques si différentes.

Les causes morales et politiques résident dans la nature du gouvernement, de la religion dominante, et dans le caractère des peuples ainsi modifiés. Nous avons examiné, au commencement de la troisième partie, quelle a été l'influence que les gouvernements de l'Italie ont généralement exercée sur leurs sujets pendant le XVIIe siècle. Courbés sous le double joug du despotisme politique et religieux, et ne pouvant déployer toute la liberté nécessaire pour donner l'essor à leur génie, il semble que les

Italiens, surveillés et menacés de tous côtés, auraient dû négliger surtout les études et les travaux littéraires qui les eussent exposés à la double Inquisition du gouvernement, et se livrer de préférence à un état d'inertie et de stupidité qu'on n'a pas manqué de leur attribuer. Cependant, malgré la dureté de leur oppression, ils n'ont jamais cessé, comme nous l'avons souvent remarqué dans le cours de cette histoire, de cultiver les sciences et les lettres, épouvantail d'un pareil gouvernement, et de produire des ouvrages qui, s'ils n'étaient pas rédigés d'après les vrais principes du goût, ne l'étaient pas non plus dans l'intérêt de leurs oppresseurs. Mais quelque efficace qu'on suppose d'ailleurs cette réaction des Italiens, il n'est pas moins vrai que l'action contraire du gouvernement devait de plus en plus arrêter dans leur source ces sentiments nobles et généreux dont se nourrit la véritable éloquence, et habituer les esprits à un genre d'hypocrisie qui dénature ou déguise tout ce qui est vrai et beau, et lui substitue ce qui est l'ouvrage de la recherche et de l'art. Voilà seulement sous quel rapport l'inquisition tyrannique de la pensée a dû plus ou moins contribuer à cette corruption du goût qui atteignit l'Italie au XVIIe siècle. Mais en lui accordant cette influence, nous rencontrons de nouvelles difficultés, puisque l'Italie se trouvait presque dans les mêmes circontances politiques et religieuses, lorsqu'elle entreprit et pour-

suivit la réforme de son goût. L'influence ecclésiastique avait-elle changé lorsque, vers la fin du même siècle et au commencement du siècle suivant, on vit s'opérer une révolution si funeste aux Marinistes? M. Sismondi vient d'avancer que ce règne du mauvais goût a duré jusqu'au temps ou Métastase parvint à la maturité de son talent (1). Nous ne lui contestons pas la vérité du fait; nous demanderons seulement si la situation politique de l'Italie avait dès lors éprouvé un changement capable d'opérer une pareille réforme.

En considérant de plus près les faits et les circonstances qui ont précédé et accompagné cette époque de la littérature italienne, nous croyons en découvrir sinon la cause unique, du moins le motif principal. Les Pétrarquistes, qui avaient afflué au XVIe siècle, firent un tel abus des formules de leur chef, qu'ils semblaient plutôt le contrefaire que l'imiter. On n'abusa pas moins du style de Boccaccio; presque tous les prosateurs de ce temps se bornaient à compiler les phrases et les constructions de cet écrivain, croyant donner autant de noblesse et d'importance à leurs discours, qu'ils donnaient de longueur et d'inversion à leurs périodes. Cette manie de beaucoup parler sans rien dire, fut le vice dominant de presque tout le XVIe siècle. Laurent de Médicis, Poliziano et Sannazaro s'étaient

---

(1) *Littérature du Midi*, t. II, p. 244.

proposé de rétablir l'élégance de Petrarca et de Boccaccio, que leur siècle avait entièrement négligée; mais bientôt Bembo et ses partisans poussèrent cette sorte d'imitation à un tel excès, que l'abus finit par rendre ridicules les *Pétrarquistes* et les *Boccacistes*, et presque Pétrarca et Boccaccio eux-mêmes.

Nous avons déjà signalé dans la foule plusieurs écrivains qui, même pendant ce XVIe siècle, se moquaient de cette imitation pédantesque et insignifiante, et eurent le courage de la reprocher à leurs contemporains. Il faut maintenant remarquer que ce fut à la même époque que se développa cet esprit de liberté qui, tendant de plus en plus à secouer le joug des *Aristotéliciens*, parvint, dans le siècle suivant, à s'emparer de presque toutes les écoles et les académies d'Italie. Nous devons en quelque sorte à Bernardin Telesio cette double révolution, philosophique et littéraire; car pendant qu'il empruntait à Parménide quelques élémens pour enseigner un nouveau système de physique à ses compatriotes, il leur proposait Lucrèce comme le modèle de style le plus digne d'être imité par son originalité. Lui-même en donna l'exemple (1); et sans doute Lucrèce était l'écrivain le

---

(1) Voy. son poème latin dans le recueil pour la *Castriota*, rapporté par Salvator Spiriti, dans les *Memorie degli scrittori Cosentini*, p. 92.

plus original de tous les classiques latins; et, sous ce rapport, le plus opposé à la manière des Pétrarquistes du XVIe siècle. L'académie *Cosentine* adopta la première les principes et la méthode de Telesio, son concitoyen; et bientôt Alex. Tassoni s'efforça d'accréditer la doctrine de ce littérateur philosophe. Nous l'avons déjà vu faire à la fois la guerre aux Aristotéliciens et aux Pétrarquistes, et à encourager plusieurs écrivains à suivre sa bannière. Cependant on avait commencé, dans la seconde moitié du XVIe siècle, à s'écarter tant soit peu de la route des Pétrarquistes, et à se rapprocher de celle des Grecs et des Latins, jusqu'alors regardée comme inaccessible. Costanzo, Tansillo, Tasso, Guarini avaient ouvert cette nouvelle carrière, et nous la verrons parcourue avec plus de hardiesse par Chiabrera, Testi et beaucoup d'autres qui ont le plus illustré le XVIIe siècle.

Mais l'on vit bientôt succéder à une imitation servile la licence la plus insensée. On ne cherchait plus que *le nouveau*: pour la plupart, *la nouveauté* seule tenait lieu du beau, du vrai, du raisonnable. A force de tout réformer, il semblait qu'on voulût changer la manière de sentir et de penser, et substituer à la nature réelle une nature toute différente, éclose des rêves bizarres de ces nouveaux visionnaires. Une circonstance favorable, comme toutes celles qui d'ordinaire annoncent et accompagnent les révolutions littéraires, la supériorité de talent de

J.-B. Marini donna bientôt plus de vogue à cette nouvelle direction de l'esprit des Italiens, ainsi que l'avaient fait Gorgias et d'autres sophistes chez les Grecs, Lucain et Sénèque chez les Latins. Cette espèce de contagion atteignait ceux qui possédaient le plus d'esprit et de connaissances. Plusieurs même, qui avaient appris à raisonner librement à l'école de Telesio et de Galileo, se crurent obligés par leur système à suivre la nouvelle route, tels que Cesarini, Ciampoli et tant d'autres, moins versés dans la littérature que dans la philosophie.

Telles sont, à ce qu'il nous semble, les circonstances littéraires qui amenèrent cette funeste révolution vers le commencement du XVII[e] siècle. Il n'est pas moins vrai qu'elles acquirent encore plus de force par le concours des circonstances politiques. La nouvelle manière que Marini avait répandue en Italie, et que du Bartas avait introduite en France, dominait particulièrement en Espagne, où de grands poètes, tels que Gongora et Lope de Vega l'avaient rendue nationale. Il était donc naturel que les Espagnols, maîtres d'une grande partie de l'Italie, préférassent et missent en crédit le goût et les ouvrages de leur nation; et que d'un autre côté les Italiens, qui ambitionnaient l'approbation et les faveurs du gouvernement, s'empressassent d'imiter et de contrefaire ce qui flattait le plus l'orgueil et le plaisir de leurs protecteurs. Se croyant obligés

pour réussir de se montrer *Gongoristes*, ils devinrent encore plus outrés que Marini lui-même; et se regardant comme libres et originaux, ils furent imitateurs plus serviles des Espagnols, que les Pétrarquistes du XVI[e] siècle ne l'avaient été de Petrarca; car ils eurent à la fois les vices de l'imitation, comme les Pétrarquistes, et les défauts de leur propre école.

On dirait parfois que, fatigué de sa longue route, le laborieux Tiraboschi dédaigne d'observer un pays contre lequel il est trop prévenu. Nous ne cesserons de condamner comme lui, et avec plus de rigueur encore, tout ce qui tient à la manière des *Marinistes;* mais nous n'en mettrons que plus de soin à faire apprécier les écrivains que l'exemple n'a pas entraînés, et que leur génie et leur goût séparent de la foule de leurs contemporains. Peut-être même trouverons-nous qu'ils ne sont pas en aussi petit nombre qu'on le croit; tel qu'il est, il suffit pour prouver que le génie des Italiens n'était pas éteint, et que la littérature et les beaux-arts, de même que les sciences et la philosophie ne cessaient de faire des progrès.

C'est sous ce point de vue que nous tâcherons de présenter l'histoire de ce qui regarde l'éloquence et la poésie de ce siècle. Ainsi, signalant les productions littéraires qui prouvent ce que nous venons d'indiquer, nous ferons ressortir en même temps cet esprit de liberté et d'innovation qui s'em-

pare de l'époque, et qui fut mieux dirigé dans la suivante.

Le genre d'éloquence qui se développa de plus en plus pendant le XVIIe siècle, fut le genre *didactique*, et quoique sa nature même le condamne à une certaine obscurité, son amélioration fut telle, qu'on ne peut se dispenser de la reconnaître dans un bon nombre d'ouvrages qui parurent à cette époque. La forme ordinaire des traités scientifiques et littéraires était auparavant tout-à-fait scolastique, c'est-à-dire sèche, aride, désagréable. Parmi les modernes il n'y a presque que Machiavelli qui se soit montré capable de suivre la route des anciens; presque tous les autres exposaient leur doctrine, de quelque importance qu'elle fût d'ailleurs, sans méthode et sans art; ou, ce qui est pis encore, avec un art et une méthode qui la rendaient plus ou moins rebutante. Galileo fit sentir le premier, dans le XVIIe siècle, l'avantage de cette sorte d'éloquence, qui rend le style correct et les formes élégantes, et leur donne un degré de vivacité qui ajoute à l'évidence et à l'intérêt de la vérité. Car si la vérité rejette les ornemens étrangers et superflus, elle ne dédaigne pas ceux qui contribuent à la faire mieux connaître et mieux apprécier. L'exemple et l'autorité de Galileo ne furent pas sans influence. Ce grand philosophe montrait en même temps l'art de trouver la vérité, et l'art non moins important de l'exposer: j'oserai même dire qu'il sentit le besoin de cette

élégance et de ce coloris qui donnent à la pensée plus de force et d'évidence. On reconnaît ce genre d'éloquence dans presque tous ceux qui appartiennent à l'école de Galileo, tels que Torricelli, Viviani, Borelli, Montanari, Redi, Bellini et d'autres dont nous avons ailleurs apprécié le savoir. On n'avait pas encore lu d'écrits plus précis, plus serrés et mieux rédigés. Torricelli surtout semble avoir voulu montrer, dans ses *Leçons académiques*, comment les graces du style peuvent se concilier avec la sévérité de la pensée. Le même esprit fut communiqué aux traités purement littéraires: ceux de Tassoni, du cardinal Pallavicino, de Daniel Bartoli, de J.-B. Doni, de Gravina, prouvent combien ces écrivains avaient fait de progrès dans un art que leurs prédécesseurs avaient entièrement négligé.

De tous les genres en prose, le plus cultivé à cette époque fut le genre épistolaire. Nous avons déjà mentionné divers rhéteurs qui traitèrent particulièrement de l'art de composer des lettres; mais le nombre des épistolographes fut bien plus grand encore. Ce talent, de peu d'importance pour la littérature, est souvent chez les Italiens un moyen de faire fortune, lors même qu'il ne contribue nullement à leur gloire. Tous les petits princes qui dominaient l'Italie, et les cardinaux qui figuraient à Rome, voulaient avoir des secrétaires capables de les faire briller dans leur correspondance; et ces places, qui permettaient de prétendre à des fa-

veurs encore plus considérables, étaient recherchées par une foule de concurrens; la plupart croyaient aussi acquérir par ce moyen une grande réputation; de là le nombre prodigieux d'épistolographes et de recueils de lettres qui de tout temps ont inondé l'Italie.

On crut donner une grande importance à cette sorte de productions, en les divisant d'après leurs différens genres, et en donnant à chacun d'eux une dénomination particulière. Ainsi on les distingua sous les titres de *lettres de condoléances*, de *recommandation*, de *prière*, de *conseil*, d'*excuses*, de *complimens*, de *congratulation*, de *louange*, de *plaintes*, de *consolation*, etc.; mais on ne s'aperçut pas que cette division, en faisant encore plus sentir la monotonie et la futilité du genre, intervertissait en outre l'ordre chronologique des lettres, et dérangeait par conséquent la succession des événemens qui y étaient décrits ou indiqués; et c'est là cependant le plus grand avantage que la biographie et l'histoire puissent tirer de ce genre d'ouvrages. Mais la foule n'y cherchait que des formules de style, des locutions proverbiales et d'autres lieux communs. Quant à nous, nous distinguerons dans ce nombre prodigieux de lettres celles qui, outre l'élégance et la grace qui leur sont propres, nous apprennent quelque fait intéressant; et ce siècle nous en présente beaucoup de ce genre.

On pourrait citer d'abord celles de Mutius Men-

fredi (1), d'Adrien Politi (2), de Thomas Stigliani (3) et de plusieurs autres, qui, bien qu'elles ne soient pas toutes assez correctes, nous font du moins connaître le caractère, les opinions et les vicissitudes de leurs auteurs et des écrivains contemporains. Mais d'autres se font encore plus remarquer tant par l'élégance du style, que par l'intérêt des notices ou des idées qu'elles renferment. Rappelons d'abord celles du cardinal Bentivoglio (4), dont nous avons apprécié l'*Histoire* et les *Mémoires* (5). Ces lettres ont mérité l'attention des Italiens et des étrangers (6) par la variété des circonstances qui les ont fait naître, et par l'intérêt des souvenirs historiques qu'elles nous ont transmis. L'auteur y traite ordinairement des intérêts de Rome et de ceux de la France et de l'Espagne; souvent il y parle de ces funestes événemens qui troublèrent la France et les Pays-Bas, et dont il fut le témoin et l'historien. On y apprend à connaître tantôt l'objet de ses voyages et de ses négociations; tantôt le génie des peuples au milieu desquels il

---

(1) Venise, 1606, in-8°.

(2) Rome, 1617, in-8°.

(3) Rome, 1651, in-12.

(4) Cologne, 1631, et Paris, 1635, in-12. M. Biagioli en a fait une nouvelle édition à Paris, 1819, in-12, qu'il a enrichie de notes.

(5) Tome XII.

(6) P.-J.-B. Labat, *Voyage d'Espagne et d'Italie*, t. III, p. 50.

fut obligé de séjourner: la régence de Marie de Médicis, la fin tragique du maréchal d'Ancre, les divisions entre Louis XIII et sa mère, enfin toutes les intrigues des cabinets de son temps, y sont retracées, autant du moins qu'elles pouvaient l'être par un cardinal diplomate. Ce qui ajoute à l'importance de ces souvenirs, c'est que l'écrivain les rappelle de la manière la plus convenable. La gravité du sujet ne lui fait jamais oublier qu'il doit conserver le ton épistolaire. Son style est noble et simple à la fois; il dit tout avec autant de justesse que de facilité. Nous regardons même le style de ses lettres comme supérieur à celui de son histoire.

Il serait trop long de rappeler tous les auteurs célèbres dont on recherche la correspondance. Depuis Galileo jusqu'à Filicaja, presque tous s'exercèrent dans ce genre, soit par nécessité, soit par goût (1); mais nous nous bornerons à faire mention de ceux qui traitèrent, sous la forme épistolaire, des sujets littéraires ou scientifiques. Ce ne sont, à la vérité, que des Mémoires ou de petits Traités didactiques, qui quelquefois même n'ont de *Lettres* que le titre; mais comme quelques-uns conservent, malgré la nature du sujet, le carac-

---

(1) Voy. surtout les *Lettere inedite di uomi illustri*, publiées par Fabroni, Florence, 1773, in-8.

tère, les graces et la simplicité propres au genre, ce n'est qu'ici que nous devons en parler. Galilée, entre autres, a laissé plusieurs Lettres qui se font estimer par la beauté du style et par l'importance du sujet : telles sont celles qu'il adressa au prince Léopold sur la couleur cendrée de la lune ; et celle au P. Grunberger, sur les montagnes de cette planète (1).

Magalotti s'était flatté de s'insinuer plus facilement dans l'esprit de ses lecteurs, à la faveur d'un ton familier et sans prétention, comme s'il eût voulu exposer la vérité dans toute sa simplicité native. Il trouvait donc dans le caractère épistolaire les moyens les plus propres à atteindre son but. Ainsi il se permet parfois des digressions, des détails, des traits familiers et plus ou moins spirituels, qui tantôt raniment l'attention, et tantôt la soulagent. Cependant il ne s'est pas montré écrivain aussi pur qu'il était passionné pour sa langue et pour l'autorité de la Crusca: ce reproche lui a surtout été fait par le comte Algarotti, qui lui-même n'avait pas toute la correction qu'il exigeait dans les autres. On a cru même que Magalotti, ayant beaucoup voyagé, et s'étant trouvé obligé de fréquenter plusieurs cours et de parler plusieurs idiomes, avait contracté l'habitude de certaines locutions qui n'é-

(1) On les trouve dans ses œuvres, vol. VII.

taient pas encore autorisées par l'usage. Nous pensons au contraire qu'il les employa à dessein, pour enrichir sa langue de mots ou de tours nouveaux qui, loin de la dénaturer, la rendaient en quelque sorte plus animée et moins dédaigneuse. Vers la fin du XVIIe siècle, la philosophie avait fait assez de progrès pour que l'on sentît la nécessité de plier tant soit peu la langue à la nouvelle manière de penser et aux idées nouvelles qui se répandaient de plus en plus. Nous n'approuvons pas l'abus qu'en firent ensuite les néologues; mais il était également ridicule d'affecter encore le vieux langage des *trécentistes*. Magalotti, qui certes connaissait le style de Dante qu'il avait commenté, et qui lui-même avait cherché dans ses autres écrits la pureté la plus scrupuleuse, voulut aussi donner l'exemple de cette sage liberté dont tout habile écrivain devrait faire usage, surtout dans les traités scientifiques. Antoine-Marie Salvini, qui connaissait la langue toscane bien mieux que le comte Algarotti, trouvait dans le style de Magalotti les rares qualités qu'il avait acquises dans le monde et dans les cours, et dans la conversation des ministres et des savans les plus distingués(1); c'est-à-dire, qu'il avait appris à parler et à écrire de la manière la plus convenable aux hautes classes de la société.

---

(1) *Lezione all' accademia della Crusca, sopra un sonetto dell' abbate Regnier.*

Magalotti publia aussi des *Lettres scientifiques et savantes* sur divers sujets de philosophie et de critique (1). Quelques-unes de ces lettres, qui étaient restées inédites et qu'on vient de publier récemment, méritent, par la singularité de leur sujet, que nous en disions un mot. Du temps de l'auteur, on recherchait beaucoup une sorte de vases appelés *buccheri;* ils étaient d'une terre rougeâtre et odoriférante qu'on trouve en Portugal et en Amérique, et faisaient l'ornement des cours, des cabinets et des Musées. Magalotti entreprit d'en donner la description et d'en déterminer l'origine et les qualités (2). Il le fit avec une élégance et une grace encore plus appropriées au genre épistolaire : érudition, anecdotes, bons mots, vivacité du style, il emploie tout, pour intéresser ses lecteurs.

De tous les épistolographes de ce siècle, et même du siècle précédent, aucun ne fût plus riche, plus varié et plus aimable que François Redi. Ses traités sur ses belles découvertes d'histoire naturelle furent rédigés en forme de lettres. Elles se font principalement estimer par l'importance du sujet ; mais c'est dans les autres qu'on trouve cet abandon, cette bonhomie et cette amabilité qui distinguaient

(1) *Lettere scientifiche ed erudite,* Florence, 1721, in-4°.

(2) *Lettere otto sulle terre odorose d'Europa e di America, dette volgarmente Buccheri,* Milan, 1825, in-16.

l'auteur, et qui semblent en même temps le véritable caractère du genre épistolaire. Redi s'entretient ordinairement avec les savans les plus distingués de son temps, tels que Ménage, Regnier, Malpighi, Bellini, Filicaja, Magalotti, Marchetti, Menzini, etc. Il fait souvent connaître l'esprit et quelquefois même les défauts de leurs ouvrages; et soit qu'il discute ou qu'il commente, soit qu'il critique et qu'il désapprouve, c'est toujours avec tant de politesse et de ménagement, que l'amour-propre n'en saurait jamais être blessé. Les matières les plus arides et les plus fastidieuses, et surtout ce qui tient à la langue et à la grammaire, empruntent de sa plume je ne sais quoi d'agréable et d'intéressant. Ennemi des archaïsmes et de toute locution recherchée, si quelquefois il en emploie, c'est avec tant d'à-propos qu'il nous fait sentir l'emploi qu'on peut s'en permettre, et l'abus qu'il en faudrait toujours éviter. Je choisirai quelques traits de ses lettres, pour en donner une idée plus juste encore.

Il voulut un jour faire part au prince François de Médicis d'une expérience qu'il venait de tenter. Il suivait le grand-duc qui se rendait, sur une barque, à l'Ambrogiana; mais, s'étant chargé de soigner en route trois malades, il allait avec eux en litière. « Vous serez naturellement curieux, dit-il au « prince, de savoir qui sont ces malades; ce sont, « monseigneur, trois tortues. Elles venaient d'être

« punies sévèrement pour je ne sais quels crimes; « on avait, il y a quelques jours, coupé la tête à « deux d'entre elles, et toutes deux sont encore « vivantes, quoique les médecins ne nous fassent « pas espérer que ce soit pour long-temps. La troi- « sième n'était pas aussi criminelle que ses com- « pagnes; mais, capricieuse et fantasque, on lui « avait fait enlever par le bourreau tout le cerveau, « dans l'espoir qu'il lui en renaîtrait un autre, « moins évaporé et plus raisonnable. » Si l'on en croit Redi, cette expérience avait été tentée à la sollicitation de quelques maris, qui pensaient, par ce procédé d'un nouveau genre, rendre leurs femmes plus sages; ils se réjouirent tous de voir que la tortue avait en peu de temps parfaitement guéri, et que ses mœurs étaient entièrement réformées. « Le médecin, continue-t-il, lui permet mainte- « nant de se promener un peu dans les prairies; « elle est devenue tout-à-fait modeste, marche les « yeux baissés, et ne se permet plus aucune de ces « extravagances qui lui étaient habituelles (1). » On croirait entendre un poète qui ne cherche qu'à s'amuser, et cependant il rend, en naturaliste habile, un compte exact du résultat de son expérience.

C'est le même charme lorsqu'il joue le rôle sévère de critique. Il communique à un de ses amis

---

(1) Fabroni, *Lettere inedite*, t. II.

quelques observations qu'il venait de faire sur une pièce de vers, et il se compare à une mère qui, jalouse de faire briller sa fille, croit voir dans sa toilette une foule de petits défauts, tandis que la jeune fille a la patience de l'écouter, et rit de la futilité de ses observations (1). Ailleurs il veut exhorter un artiste, dont la figure était pâle et sans expression, à ne pas en reproduire de semblables sur la toile; et pour cela il lui conseille de tremper son pinceau dans un certain vin que les Florentins appellent *vernaccia*. « C'est, dit-il, par ce moyen que Buffalmacco, peintre d'abord très médiocre, devint plus habile qu'Apelle et Protogène (2). » Il conserva cette gaîté jusqu'à ses derniers momens. Sentant sa fin approcher, il écrivait à un de ses amis qui le suppliait de se soigner: « Je mène une vie très régulière. — Mais, mon docteur, tu mourras. — Et « qu'ont fait tous ceux qui m'ont précédé, et que « feront ceux qui viendront après moi? Quand la « mort arrivera, je la recevrai avec résignation et « sans peur; car je suis certain que ma peur ne la « ferait point s'éloigner. » Dans une autre lettre, il exprime à son ami le désir d'aller à Livourne tout exprès pour l'embrasser et lui faire ses derniers adieux. « Mon projet, lui dit-il, vous fait rire sans

(1) *Ibid.* vol. V, p. 110.

(2) Redi, *Opere*, p. 412.

« doute; j'en ai ri autant et plus que vous; que je « pleure, je n'en mourrai pas moins (1). »

Plusieurs autres épistolographes, sans avoir l'élégance de Bentivoglio, de Magalotti et de Redi, se font rechercher pour les notices que leurs lettres contiennent et les anecdotes qu'ils rapportent. Nous citerons les *Lettres politiques et historiques* que publia Grégoire Leti, sous le nom de Trajan (2); et les *Lettres amoureuses* de Ferrante Pallavicino et de Luc Assarino, dont nous parlerons bientôt. Marguerite Costa, jeune poète, suivit l'exemple de ces derniers, et ses lettres méritèrent d'être signalées à l'Index (3). On pourrait citer aussi les *Epîtres* de Jean-Victor Rossi, adressées au cardinal Chigi, qu'il surnommait Tyrrhenus. Bien qu'écrites en latin, elles se distinguent par leur élégance, et par les notices des écrivains du siècle, et surtout des Romains (4).

L'ÉLOQUENCE proprement dite, ou celle qui appartient aux genres *démonstratif*, *judiciaire* et *délibératif*, offre peu d'ouvrages dignes de leur

(1) On trouve ces deux lettres dans le vol. IV de ses œuvres, p. 419 et 437.

(2) On les trouve dans le dernier volume de la *Bilancia politica di tutte le opere di Boccalini*, Castellane, 1678, 3 vol. in-4°.

(3) *Scelta di lettere amorose*, etc. Venise, 1679.

(4) *Epistolæ*, 2 vol. in-8°. La meilleure édition est celle de Cologne, 1739.

objet; mais l'histoire de son état tantôt stationnaire, tantôt rétrograde, nous donnera l'occasion de mieux connaître les causes qui en ont si long-temps retardé les progrès. Ce genre de littérature, qui a le plus grand besoin de liberté et de patriotisme pour se montrer dans tout son éclat, dut éprouver plus que les autres l'influence funeste des circonstances politiques qui s'opposaient à toute espèce de patriotisme et de liberté. Aussi la plupart des orateurs qui se crurent obligés de parler ou d'écrire, eurent recours plus que les autres écrivains à ces ornemens, à ce style artificiel et insignifiant qui était à la mode dans ce siècle, et par lequel on croyait pouvoir remplacer les pensées et le sentiment. Tel fut en général l'esprit de ce qu'on appelait alors *éloquence;* et il y a lieu d'être surpris, si l'on rencontre dans la foule quelques orateurs dignes de fixer un moment notre attention.

L'éloquence *démonstrative* fut particulièrement destinée à flatter les grands et surtout les puissances de l'époque : c'était, pour ainsi dire, célébrer ou du moins ménager le vice et l'oppression. Les éloges d'Octave Ferrari se faisaient remarquer comme des morceaux d'éloquence, que l'auteur récitait de temps en temps dans sa chaire à l'université de Padoue. Nous ne citons les discours de Jean-Victor Rossi, de Paul Bombini, d'Ignace Bombiani et du P. Strada, que pour signaler la manie

de ces orateurs, persuadés que, plus ils accumulaient de locutions cicéroniennes, plus ils se montraient éloquens. Ils ne voyaient pas que ces locutions, en rappelant les grands intérêts que l'orateur romain avait defendus, faisaient encore plus sentir leur vide et leur nullité.

Les éloges que nous venons d'indiquer avaient été rédigés en latin. Quant à l'éloquence italienne, celui qui s'efforça le plus de la relever fut Charles Dati. Il publia ce recüeil de *Proses Florentines*, prodigieusement augmenté dans la suite (1). Il prétendait prouver le mérite des orateurs italiens; mais l'abondance même des preuves est un nouveau témoignage de la stérilité de la littérature italienne à cet égard. On y trouve quelques discours du siècle précédent, tels que celui de Barthélemi Cavalcanti, *à la milice de Florence;* quelques-uns d'Albert Lollio, etc. Mais ceux qui appartiennent au XVIIe siècle sont encore plus faibles et presque entièrement dénués d'intérêt. A peine quelques-uns se font-ils distinguer par la correction du style; mais cette qualité, indispensable à tout ouvrage, ne constitue pas la véritable éloquence. Dans son *Panégyrique* de Louis XIV (2), Dati, non-seulement partage les défauts des autres panégyristes et

(1) Elles parurent d'abord sous le titre de *Smarito*, Florence, 1661, in-8°. On en publia dans la suite jusqu'à 17 vol.

(2) Florence, 1669, in-4°.

historiographes de ce monarque, mais il manque de cette chaleur que l'amour du bien général peut seul inspirer. Il fut plus véridique dans l'éloge littéraire de Cassien del Pozzo (1). On reconnaît le même mérite dans ses oraisons funèbres pour plusieurs hommes de lettres que l'Italie venait de perdre. Au commencement de ce siècle, Laurent Ducci osa faire l'éloge de Tasso, dans la ville même où ce poète avait été si indignement persécuté (2). Le même hommage fut rendu à Baptiste Guarini par Scipion Buonanni (3); à Philippe Salviati, par Nicolas Arighetti (4); à Bernardin Baldi, par Vergili Battiferri (5); à Pierre de Barga par J.-B. Strozzi (6); à Redi, par Salvini, etc.

Quelquefois on fit plus justement encore l'éloge des sciences et des arts. Ainsi Celse Cittadini célébra la supériorité de la langue toscane (7), ce que firent ensuite Buommatri et Dati. On traita aussi d'une manière oratoire des sujets purement didactiques, et l'on donnait une forme plus ou

---

(1) Florence, 1664, in-4°.

(2) *Orazione in morte di T. Tasso*, Ferrare, 1600, in-4°.

(3) Rome, 1613, in-4°.

(4) Florence, 1614, in-4°.

(5) Urbin, 1617.

(6) *Orazioni e altre prose de G. B. Strozzi*, Rome, 1635, in-4°.

(7) Sienne, 1603, in-8°.

moins imposante à des discours ou leçons qu'on récitait dans les académies ou à l'ouverture de quelque cours. Salvini nous en a laissé un bon nombre qu'il avait lus à l'académie Florentine. Il y en a aussi de Benoît Averani, de Magalotti et surtout de Bellini, qui sut donner un plus grand intérêt à ce genre d'éloquence, par l'importance des matières auxquelles il le faisait servir.

Le genre *judiciaire* fut frappé d'une stérilité plus malheureuse encore. La corruption des juges et le mépris des lois, suite inévitable de l'abus du pouvoir, rendaient ce genre d'éloquence inutile et même dangereux. Il fallait employer des moyens d'une tout autre nature pour servir les intérêts de l'avocat et de son client. L'art du plaidoyer ne s'exerçait ordinairement que dans les colléges, où l'on continuait, soit en latin, soit en italien, à défendre tantôt Marc-Horace et tantôt L. Catilina (1). On trouve aussi de ces harangues dans les prolusions du P. Strada. Toutefois l'histoire nous a transmis les noms de quelques avocats célèbres alors à Venise, à Rome, et surtout à Naples. Nous rappellerons François d'Andrea, qui suffira pour nous faire apprécier tous les autres. Si l'on en croit ses contemporains, ce jurisconsulte napolitain fut en

(1) *Voy.* les harangues d'Albert Lollio, dans les *Prose fiorentine.*

Italie le plus digne successeur de Démosthène et de Cicéron. Cette opinion fut même partagée par les étrangers. Burnet, et particulièrement le P. Mabillon, se trouvant en Italie de son temps, signalèrent son éloquence comme un prodige de l'art (1). D'Andrea, après avoir étonné les Napolitains, fit la même impression dans toutes les villes d'Italie où il était appelé pour plaider. Partout on s'empressait d'aller l'entendre et de lui prodiguer des éloges (2). Il se faisait admirer de la multitude, si facile à éblouir, et des littérateurs les plus sévères et les plus éclairés, tels que Redi, le marquis Maffei et d'autres. Redi parle de cet orateur dans des termes propres à caractériser l'éloquence de Démosthène (3). Mais ces éloges, que Signorelli s'est plu à recueillir (4), ne sont justifiés par aucun monument de l'orateur; le peu qui nous

(1) Mabillon, *Iter italicum*, p. 103 et 114. *Magno cum eloquentiæ flumine, et fulmine perorantem.*

(2) Il y a même un recueil de vers en son honneur, qui lui fut dédié au nom de Pérouse, sous le titre de *Affetti ossequiosi delle Muse di Perugia*, Perouse, 1672, in-4°.

(3) *E sebben Cecio d'Andrea*
Con amabile fierezza,
Con terribile dolcezza
Tra gran tuoni d' eloquenza, etc.
Bacco in Toscana.

(4) *Coltura delle Sicilie*, t. V, p. 712.

reste de ses *allégations* est bien loin de prouver son talent et de répondre à sa renommée. Toutefois, sans méconnaître entièrement son mérite, disons qu'il résultait principalement de sa manière énergique de haranguer; ce qui prouve, au dire de l'avocat Galanti, son compatriote, combien à cette époque l'état de l'éloquence judiciaire était déplorable (1), puisque François d'Andrea avait éclipsé tous les orateurs du barreau de son siècle.

L'éloquence de la chaire éprouva le même sort; sort d'autant plus triste, que, si quelque refuge devait rester à la liberté de la parole, c'était dans la chaire de vérité; mais quand elle y aurait été respectée par l'inquisition politique, elle avait encore à craindre l'inquisition ecclésiastique. Qui eût été assez hardi pour signaler certains vices que l'exemple et l'autorité rendaient respectables? Qui aurait osé rappeler les maximes des apôtres et les comparer aux maximes de leurs successeurs? Le zèle du P. Savonarola et du P. Ochino ne trouva point d'imitateurs parmi les orateurs sacrés; nul ne voulut s'exposer aux mêmes revers. Presque tous se bornèrent à déclamer contre les faiblesses du peuple, au lieu de tonner contre les vices des grands. Ne pouvant s'occuper impunément des véritables intérêts de la religion et de l'église, ils se livrèrent

---

(1) *Testamento forense*, t. II, p. 277.

encore plus à ces efforts d'esprit qui détruisent toute éloquence. Ce fut un nouveau malheur pour l'art, que plusieurs orateurs aient fait servir leurs talens et leur célébrité à donner plus de crédit à ce genre vicieux de prédication.

Parmi ces orateurs on doit sans doute placer le P. Jules Mazzarini, jésuite, et oncle du fameux cardinal Mazarin, ministre de France. Né à Palerme, en 1544, il se consacra à l'ordre de Loyola, professa la théologie, et se livra enfin tout entier à la prédication. Il fut généralement applaudi, surtout à Bologne, où il mourut en 1622, âgé de soixante-dix-huit ans. Il porta dans le XVIIe siècle l'élégance du siècle précédent, auquel avait appartenu la plus grande partie de sa vie; mais il réunit les défauts de l'un et de l'autre: subtilités, discussions, divisions et subdivisions; formes plutôt scolastiques qu'oratoires, voilà ce qu'on trouve dans les sermons tant célébrés de ce prédicateur. Sa méthode est à peu près celle que Gabriel Fiamma et François Panigarola avaient suivie dans le XVIe siècle. Mazzarini ne manquait pas d'une certaine hardiesse, qui sans doute aurait pu contribuer au succès de son éloquence. Il le prouva au sujet de je ne sais quelles prétentions de saint Charles Borromée, relatives aux immunités ecclésiastiques; le jésuite se déclara en faveur du gouvernement et contre l'autorité du saint cardinal et les intérêts de la cour romaine. Il devint suspect aux inquisiteurs pour

la religion; et peu s'en fallut qu'il ne fût condamné comme hérétique.

Après lui, tous les prédicateurs s'empressèrent d'ajouter à ses défauts tous les défauts des *Marinistes* les plus outrés. Il semblait qu'ils fussent plus jaloux d'autoriser par leur exemple la corruption du goût, que de corriger par leurs sermons les mœurs de leurs contemporains. Jean-Victor Rossi a enrichi sa *Pinachotèque* des portraits de deux prédicateurs de cette école, dont les défauts étaient aussi remarquables que les talens. L'un était Nicolas Riccardi, dominicain, de Gênes. Il se signala d'abord par la variété de ses connaissances et par la vivacité de son esprit, soit dans la prédication, soit dans la dispute. Bientôt étant passé en Espagne, il en imposa tellement à Philippe III, que ce monarque, voulant le signaler comme un prodige de savoir, l'appelait *le P. Mostro*, nom que le P. Riccardi conserva toute sa vie. Cependant il se fit chasser de l'Espagne, pour avoir réfuté en dominicain très zélé *la conception immaculée* de la sainte Vierge. De retour en Italie, son éloquence lui mérita la protection d'Urbain VIII, qui le créa Maire du sacré palais. Il pensa perdre cette protection et sa place, pour avoir approuvé le fameux ouvrage sur le système du monde, qui coûta à Galileo la liberté et la paix. Au milieu de ses revers, il se fit toujours admirer comme l'un des orateurs les plus éloquens de son temps. Lorsqu'il devait

prêcher, on suspendait tous les travaux pour aller l'entendre. C'était une sorte de spectacle qui attirait la foule. Sa taille majestueuse, son organe harmonieux, ses gestes imposans, ses jeux d'esprit, tout contribuait au plaisir des spectateurs.

Indépendamment des qualités extérieures du P. Mostro, le capucin Jérôme Narni avait une morale austère et presque évangélique, qui prêtait encore plus d'autorité à ses sermons et à sa manière. On alla jusqu'à le comparer à saint Paul, quoique le style de l'un fût bien différent de celui de l'autre. Le P. Jérôme se rendit plus de justice : voyant que ses sermons, au lieu d'opérer des conversions, ne lui rapportaient que de stériles applaudissemens, il songea à quitter un exercice dans lequel il se rendait plus célèbre qu'utile. Cependant, malgré ses scrupules, il ne changea ni de vocation ni de méthode. Il faut dire, comme Tiraboschi l'a remarqué (1), que ce genre d'éloquence s'était tellement identifié avec l'esprit de l'église romaine, que toute réforme paraissait un scandale; et Tiraboschi allègue, à l'appui de son assertion, l'exemple du P. Ginglaris : ce jésuite, auteur de plusieurs ouvrages, se servit dans quelques-uns qu'il ne destinait pas à la chaire, d'un style correct et régulier (2); mais

(1) T. VIII, p. 527.

(2) Voy. *la scuola della verità aperta à principi*, Venise, 1665.

aucun orateur ne fut plus incorrect et plus bizarre que lui, dans son *Carême* et dans tous ses sermons.

C'est à l'un des biographes de leur temps que nous empruntons ces remarques (1), pour faire voir qu'à côté de tous ces prétendus orateurs, il y avait une classe de critiques judicieux qui, bien qu'en petit nombre, ne se laissaient pas entraîner par la contagion générale. Toutefois ce genre vicieux prit un tel ascendant, que les étrangers eux-mêmes estimaient ces prédicateurs, et recherchaient leurs ouvrages. Les sermons du P. Jérôme de Narni furent traduits et publiés à Paris (2); ce qui prouve à quel point en était alors l'éloquence de la chaire chez les Français.

Enfin parut un orateur qui devait s'opposer à l'exemple scandaleux donné jusqu'alors, et remettre l'éloquence sacrée sur la bonne route: ce fut Paul Segneri. Sans exagérer ses qualités ni ses défauts, nous apprécierons son vrai mérite, qui consiste moins dans la perfection de ses discours, que dans ses efforts pour s'éloigner de la manière de ses devanciers. Segneri naquit en 1624, à Nettuno, petite ville dans la Campagne de Rome. Il fit ses études à Rome, sous les jésuites, et s'attacha tellement à

---

(1) *Pinacotheca I, loc. cit.* et n° LXXVII.

(2) En 1647, in-8°. *Voy.* Zeno, *Note al Fontanini*, T. I, p. 146.

leur institution, qu'à l'âge de quatorze ans il en faisait déjà partie. Toutes ses études furent consacrées à l'éloquence de la chaire, et bientôt il devint le premier prédicateur de son temps. Le P. Sforza Pallavicino, alors jésuite, et depuis cardinal, s'aperçut du talent de son jeune confrère, et prédit à la société les progrès qu'il ferait dans sa carrière. Le P. Segneri travailla sans relâche à vérifier une prédiction aussi flatteuse, et sa vie littéraire fut celle que devrait se proposer pour modèle tout orateur sacré; nous ne parlerons pas de ses études théologiques. Nous nous bornerons ici à le considérer comme orateur.

Segneri avait déjà reconnu la nullité des prédicateurs les plus accrédités qui l'avaient précédé; il trouvait les uns froids et énervés, les autres plus ou moins recherchés et bizarres, et tous indignes de leur ministère. Les ouvrages de saint Basile et de saint Jean-Chrysostôme lui avaient donné l'idée de l'éloquence évangélique qu'il cherchait en vain dans leurs successeurs. Il comprit bientôt que ces deux écrivains, en s'emparant de l'esprit de la Bible et de la doctrine des Pères, n'avaient pas dédaigné la lecture de Cicéron. Aussi fit-il des harangues de l'orateur romain ce que celui-ci avait fait des harangues de Démosthène : souvent il les traduisait, pour se mieux pénétrer de leur esprit. « Si ces deux grands hommes, disait-il, savaient se rendre maîtres de leur auditoire et le forcer à partager leur opinion,

pourquoi ne pourrais-je employer les mêmes moyens et le même art pour détacher mes concitoyens de leurs vices et leur faire embrasser des maximes plus salutaires et plus importantes? » Il l'entreprit et obtint de grands succès : il avait même acquis parmi ses contemporains une telle réputation, que, fort de sa propre autorité, il osa se prononcer contre la routine dominante, et lui substituer son système, qu'on regardait comme profane: c'est à nos yeux le plus beau de ses triomphes.

Sous ce rapport, Segneri a rendu le service le plus signalé à l'éloquence de la chaire. Nul autre orateur, quelle que fût sa célébrité, n'eut autant d'obstacles à surmonter; il n'avait même devant les yeux aucun exemple qui pût l'encourager dans sa périlleuse entreprise. Le *Carême* de Bourdaloue n'avait pas encore paru, lorsqu'il termina le sien (1); et c'est de tous ses ouvrages, celui qui contribua le plus à sa réputation. Son *Carême* est loin d'égaler celui de Massillon, mais il peut, sous plusieurs rapports, être mis à côté de celui de Bourdaloue. Malgré

---

(1) Segneri commença sa carrière vers 1665 et la termina en 1692; son *Carême* fut publié à Florence en 1679; le P. Bourdaloue commença en 1670, et la première édition de son carême fut faite à Angers et Bruxelles, en 1693.

le mérite et la célébrité de Segneri, le bruit s'était accrédité en France que ce prédicateur se permettait en chaire des bouffonneries, et descendait même au ton le plus populaire et le plus burlesque; nous ne nous arrêterons pas à réfuter cette assertion, mais nous nous empresserons de retracer avec plus d'impartialité les qualités et les défauts de l'orateur italien.

Ce qu'on remarque d'abord, dans le P. Segneri, c'est la force et la progression du raisonnement; c'est une marche toujours dirigée vers le but qu'il se propose d'atteindre. Sa proposition établie, il rejette toutes divisions et subdivisions, pour ne s'occuper que de la preuve par des argumens plus convaincans. Telle est du moins son intention. Peut-être s'aperçut-il que sa méthode contribuait plutôt à convaincre l'esprit qu'à toucher le cœur. Il chercha donc à tempérer ce genre trop grave et trop sérieux, au moyen des descriptions, des comparaisons et d'autres figures semblables; mais il abusa souvent de ces ornemens qui, trop répétés, produisent la satiété et l'ennui. Malgré la vigueur qu'on accorde généralement à son éloquence, on a remarqué dans ses compositions le choc et la bizarrerie de quelques idées paradoxales. Nous ne chercherons pas à nier ce défaut, pas plus que sa crédulité excessive et son peu de critique dans plusieurs de ses opinions et de ses récits; nous di-

rons seulement qu'il ne faut pas oublier que, s'il était orateur, il était aussi jésuite et théologien, et qu'il ne pouvait se dispenser de supposer ou de professer certaines croyances qui faisaient souvent le sujet de ses sermons. Ce que nous ne lui pardonnons pas, c'est l'usage trop fréquent qu'il fait de l'histoire profane et quelquefois même de la mythologie. Cela est d'autant moins excusable dans le P. Segneri, qu'il possédait l'érudition biblique la plus étendue. Les qualités qu'on peut le moins lui contester, ce sont celles du style. Il se distingue non-seulement par la correction, mais encore par la clarté, par la précision, par la noblesse. L'harmonie de ses périodes est toujours en rapport avec la pensée, et par conséquent toujours riche et variée.

Malgré ces légères imperfections, l'impression générale qu'il produisit est d'autant plus remarquable, qu'il ne possédait point cette éloquence extérieure par laquelle le P. Ricardi et le P. Jérôme de Narni en avaient imposé à leurs contemporains; il avait même contracté dès sa jeunesse une légère surdité qui devait nuire beaucoup à son débit. On ne l'en regarda pas moins comme le père de l'éloquence sacrée; et l'on connut encore mieux son mérite, lorsqu'on put lire son *Carême* imprimé. Ses rivaux et ses critiques ont tenté vainement d'enlever quelque chose à sa célébrité. Le P. Alexandre Bandiera entreprit de réformer le style du P. Segneri,

et ses efforts ne servirent qu'à mieux prouver encore la supériorité de cet orateur (1). Plus tard, un critique plus éclairé que Bandiera, l'abbé Maury, tout en accordant à Segneri le mérite du style, semble ne pas en faire le même cas, en ce qui regarde le fond de ses sermons. Malgré l'impartialité qu'il affecte, nous ne pouvons comprendre qu'après avoir cité comme des chefs-d'œuvre les sermons sur la *Passion*, sur *le Purgatoire*, sur *le pardon des offenses*, et le *Panégyrique de saint Etienne*, il ne voie dans l'auteur qu'un talent médiocre.

Segneri fut nommé, en 1692, prédicateur apostolique, et après avoir prêché pendant trois années au Vatican devant le pape et les cardinaux, il mourut en 1694. Quatre ans après il fut remplacé par le P. François-Marie Casini, capucin, qui l'éclipsa dans cette mission. Plus austère que le P. Segneri dans ses mœurs et dans ses maximes, le P. Casini attaqua avec plus de zèle et de liberté celles de son temps, et surtout des ecclésiastiques et des prélats romains. Il fut applaudi au Vatican comme l'évêque de Clermont venait de l'être à la cour de Louis XIV, quoiqu'il n'eût pas les qualités de ce grand orateur. Le cardinal Maury, tout en le com-

(1) *Voy.* Bandiera, *Pregiudizi delle umane lettere*, et la *Lettera* de Parini, publiée contre lui, en faveur du P. Segneri, Milan, 1758, in-8°.

blant d'éloges, ne craint pas de dire que ses sermons sont autant de diatribes (1). Il est vrai que depuis le P. Savonarola aucun n'a été plus hardi; mais plus heureux que Savonarola, qui fut victime de son zèle, le P. Casini se vit, en 1712, revêtu par Clément XI de la pourpre romaine. Cette dignité ne lui fit rien perdre de son austérité. Il mourut en 1719, comme il avait vécu, et son exemple fut une leçon encore plus forte pour ses collègues. Dès que son *Carême* eut vu le grand jour de l'impression (2), une foule de prédicateurs s'empressèrent d'imiter son éloquence, sans avoir le zèle qui l'avait inspirée. Quelques-uns regardent ce *Carême* moins comme un chef-d'œuvre d'éloquence sacrée, que comme un monument de vérité historique pour ce qui concerne les mœurs du clergé de cette époque. On sait que le célèbre historien Giannone, voulant justifier la liberté qu'il avait introduite dans son histoire, alléguait l'autorité du P. Casini, qui avait été bien plus libre que lui (3).

Les genres d'éloquence que nous venons de considérer, roulent ordinairement sur des sujets plus ou moins sérieux et réels; mais il en est aussi qui se prêtent plus particulièrement à l'invention et aux caprices de l'imagination. Dans la classe de ces

(1) *Ibid.*, p. 148.

(2) Rome, 1713, in-fol.

(3) Voy. sa vie par l'abbé Panzini.

productions ingénieuses nous plaçons d'abord les *Dialogues*, surtout ceux qui se font remarquer par leur caractère dramatique. Nous en avons signalé, dans le cours de cette histoire, plusieurs rédigés en latin et dont le mérite ne consiste d'ordinaire que dans la nature des sujets. Ceux de Jean-Victor Rossi se firent distinguer par le style, mais ne traitent en général que des objets de peu d'importance ou des lieux communs; ils n'excitent plus aucun intérêt (1).

Les *Dialogues* qui parurent en italien furent plus importans ou plus curieux. Moins nombreux que ceux du siècle précédent, ils ne les égalèrent pas, en général, sous le rapport de l'élégance; mais ils l'emportèrent, pour la plupart, par la matière et la forme. Il est vrai que les *Dialogues* proprement didactiques tombaient en discrédit, à mesure que l'on sentait l'avantage que donnaient aux traités scientifiques leur méthode et leur précision. Mais on peut en citer aussi qui ne le cèdent pas en élégance aux meilleurs du XVIe siècle, et dont les sujets sont beaucoup plus intéressans. Je rappellerai d'abord les dialogues de Joseph Liceti, génois et père de ce Fortunio qui florissait au temps de Galileo. Ils parurent sous le titre de *La noblesse des*

---

(1) *Dialogi*, Paris, 1642, in-8°, et Cologne (Amsterdam), 1645-49, 2 vol. in-8°; la 2° édition est plus complète.

principaux organes de l'homme (1); et leur forme bizarre les rend fort curieux. L'auteur, qui était médecin, y expose la nature et les fonctions de chaque membre du corps humain, qui jouent ici le rôle de personnages dramatiques; le *cœur*, le *cerveau*, le *foie*, etc., soutiennent chacun ses prérogatives et sa prééminence.

Galileo choisit la forme des dialogues pour exposer ses nouvelles doctrines sur le système du monde et sur la mécanique; et ces dialogues suffiraient seuls pour établir la supériorité du XVIIe siècle sur le XVIe, sous le rapport de l'importance du sujet, de la propriété et de l'élégance du style. Après les dialogues de Galileo, on peut rappeler ceux du marquis Jean-Joseph Orsi, dont nous avons déjà donné quelque idée; mais le trop d'érudition qu'étalent ses interlocuteurs, nuit au mouvement et à la vivacité du dialogue. Nous n'en trouvons pas d'autres, dans le genre sérieux et didactique, qui méritent d'être mentionnés.

Il semble que le XVIIe siècle se soit appliqué de préférence à ce genre de productions satiriques et bizarres qu'avaient mis en vogue, dans le siècle précédent, l'Aretino, Antoine-François Doni, Ortensio Landi et J.-B. Gelli. La foule de leurs imi-

---

(1) *La nobiltà de' principali membri dell' uomo*, Bologne, 1599, in-8°.

tateurs fut si grande, et ils exercèrent une telle influence sur leurs contemporains, qu'on ne peut se dispenser de faire mention de ceux qui se sont le plus distingués dans cette carrière. A leur tête paraît, vers le commencement de ce siècle, Trajan Boccalini. Ses *Nouvelles du Parnasse* appartiennent proprement au genre de productions dont nous voulons parler ici. L'auteur se propose de nous apprendre ce qui se passe au Parnasse dans le domaine d'Apollon. A l'en croire, la juridiction de ce dieu ne se borne pas à la classe des poètes et des écrivains, elle s'étend aussi sur les princes, les ministres, les guerriers, les cités et les Etats. Des événemens importans s'y succèdent; ce sont des conspirations, des guerres, des révolutions, des traités, ce qui donne lieu à des audiences solennelles, à des congrès, à des spectacles, à des fêtes. On voit paraître et figurer dans ces occasions les personnages les plus distingués dans les lettres, dans les armes et dans les affaires. Les *Nouvelles* furent suivies de la *Pierre de touche*, qui en forme la troisième partie, et qui est écrite sur le même ton; elle contient trente et une *Nouvelles*. Il faut cependant avouer qu'on n'entend plus aujourd'hui ce qui était déjà obscur du temps même de l'auteur (1);

(1) Fontanini, *Eloquenza Italiana*, t. II, pag. 138.

mais partout ailleurs il est assez clair pour se faire lire encore avec quelque intérêt.

On a dit que Boccalini avait pris la première idée de ses *Nouvelles du Parnasse* dans Nicolas Franco et dans César Caporali, qui avaient donné une relation en vers de leur voyage dans le domaine d'Apollon; mais le mérite de Boccalini consiste moins dans l'invention du plan général de sa fable, que dans l'intérêt des détails. Nous regrettons avec plus de raison qu'ayant vécu en grande partie dans le XVIe siècle, il n'ait pas donné plus d'élégance et de grace à son style et à sa pensée. Il se permet souvent des images et des expressions si outrées et si emphatiques, qu'elles sont plutôt d'un charlatan que d'un homme d'esprit. Malgré cela, le fond des idées, et surtout la liberté avec laquelle il les avait exposées, firent une grande impression sur son siècle. Les éditions, les résumés, les traductions en français, en allemand, en anglais, en latin, se multiplièrent de plus en plus (1); on ne parlait que de Boccalini et de ses *Nouvelles*, et tout le monde se livra à ce genre de compositions. On vit une suite de *Nouvelles* semblables continuées sur le même plan et publiées sous le nom du même auteur. Jérôme Briani de Modène mit au jour une troisième partie qui comprend cinquante *Nouvelles*, avec la

(1) Mazzuchelli, art. *Boccalini*.

Description d'un grand banquet donné par Apollon sur le Parnasse (1); et cette troisième partie fut suivie d'une quatrième. On publia de même, comme supplément, la *Lyre d'Italie* (2) et la *Secrétairerie d'Apollon* (3). Nous citerons, parmi tant d'autres ouvrages du même genre, les *Guerres du Parnasse*, par Scipion Errico (4). Le sujet de ces guerres est la dispute littéraire et scandaleuse qui éclata entre deux champions du Parnasse italien, le chevalier Marini et le chevalier Stigliani. Un grand nombre d'Italiens y prirent part, et l'auteur les divise en deux armées, qui souvent en viennent aux mains, et qui, après leur défaite, se trouvent encore plus nombreuses. Il fait le portrait des officiers et des généraux les plus distingués; mais ce qui ajoute à l'intérêt de son ouvrage, c'est qu'en décrivant ces guerres littéraires, il fait allusion aux guerres plus sérieuses qui éclatèrent pendant les révolutions de Flandre. Malheureusement tous ces écrivains négligeaient le style, qui seul pouvait prêter du charme à leurs inventions.

Un écrivain fameux par l'abus qu'il fit de cette nouvelle manière, et plus encore par ses infortunes,

---

(1) Modène, Venise, 1614, 1669, etc., in-8°.

(2) Sans date, in-8°. Voy. Mazuchelli, *loc. cit.*

(3) Amsterdam, 1653.

(4) *Le Guerre di Parnasso*, Venise, 1643, in-12.

fut Ferrante Pallavicino. Il naquit en 1618, à Plaisance, d'une des familles les plus nobles de l'Italie et devint bientôt la victime de leurs préjugés. Il n'avait pas encore seize ans, qu'on l'obligea de se consacrer à l'ordre des chanoines réguliers de saint Augustin et de renoncer à sa fortune, en faveur de son frère aîné. Il fit ses études à Padoue, se rendit ensuite à Venise et commença à briller dans l'académie des *Inconnus*. Il ne se borna pas à fréquenter les réunions des académiciens : il rechercha aussi la société des femmes galantes, plus nombreuses à Venise que dans toute autre ville d'Italie. Bientôt il la préféra à celle des religieux ses confrères; et voici le moyen qu'il employa pour en jouir avec plus de facilité. Il demanda à ses supérieurs la permission de voyager en France pour achever son instruction; et, dès qu'il l'eut obtenue, au lieu de partir, il resta caché à Venise. Comme il fallait bien de temps en temps donner de ses nouvelles, il envoyait à ses amis des lettres datées tantôt d'une ville tantôt d'une autre; il leur faisait part de tout ce qu'il avait trouvé de plus remarquable dans son prétendu voyage. Pendant qu'il se jouait ainsi de ses confrères, il composait des brochures ingénieuses dont il destinait le produit à ses besoins et à ses plaisirs. Il débuta par un *Panégyrique* de la république de Venise (1), et bien-

---

(1) Padoue, 1635, in-4°.

tôt il inonda l'Italie de romans, de contes, d'historiettes, de lettres et d'autres productions capricieuses, toutes plus ou moins satiriques et plaisantes. Ce ne fut pas le seul genre dans lequel cet écrivain s'exerça ; à l'exemple de Boccalini, il voulut aussi s'essayer dans les discussions politiques ; il se déclara plus que tout autre contre les Espagnols et les Barberins, et ce fut-là la cause de ses malheurs et de sa ruine.

Il conçut d'abord un ouvrage qui eut de son temps le plus grand succès : ce fut son *Courrier dévalisé*. Il supposait qu'on venait de saisir des lettres intéressantes dans la valise d'un courrier de la cour de Madrid, qui allait de Milan à Naples ; et par ce moyen il révélait diverses anecdotes scandaleuses, et démasquait plusieurs personnages marquans de cette époque. Il ne put obtenir de faire imprimer l'ouvrage, dont on lui retint même le manuscrit. Indigné d'un tel procédé, il quitta Venise et suivit en Allemagne le duc d'Amalfi en qualité de chapelain. Il s'était proposé de se venger du tort qu'on lui avait fait, en publiant ailleurs ce qu'on lui défendait de publier en Italie. On dit à cette occasion qu'ayant rencontré un calviniste condamné à être roué pour ses opinions, il entreprit de le convertir sur les dogmes de la providence, de l'immortalité, et sur d'autres mystères semblables ; mais qu'au lieu de le convaincre il se laissa séduire par lui. Les biographes de Pallavicino

ont tous répété cette histoire ; mais on voit qu'elle a été inventée pour calomnier à la fois le calviniste et son prosélyte, en les faisant passer l'un et l'autre pour athées. Ce qu'il y a de vrai, c'est que, de retour à Venise, Pallavicino, encouragé par l'exemple des protestans, ne garda plus de mesure et écrivit avec plus de liberté qu'il ne l'avait fait jusque là.

Il réussit d'abord à faire paraître quelques lettres de son *Courrier dévalisé* (1) : il assurait le public que sa plume n'était pas corrompue, qu'il ne blâmait que les crimes des grands et la tyrannie des princes (2) ; et, dans cet esprit, il se permet les remarques les plus hardies en parcourant les lettres interceptées qu'il met sous les yeux du public. Il ne sera pas inutile d'indiquer le contenu de quelques-unes de ses lettres. Un des correspondans se montre étonné qu'à Rome, où les mœurs sont si dépravées, on ait établi pour les ouvrages la censure la plus sévère et qu'on l'ait même confiée aux jésuites et à d'autres religieux, moins instruits et moins impartiaux, qui n'approuvent que ce qui sort

---

(1) La première édition fut faite en 1641 ; elle est très rare et ne contient que quatorze lettres. On les réimprima à Villafranca, en 1644, à Orangeet à Norimberg, 1646, in-12. Ces deux dernières éditions contenaient jusqu'à quarante-neuf lettres.

(2) Préface.

de leur fabrique. C'est pour cela, dit-il, qu'on permet l'*Adonis* de Marini, et qu'on défend la version de la Bible. Un autre se plaît à remarquer que la métempsycose, qui, chez les anciens, n'avait lieu que pour les morts, se vérifie aujourd'hui dans les êtres vivans; il la reconnaît surtout dans les prêtres et dans les moines. Il en passe la revue, comme Adam celle des animaux, et leur assigne le caractère et le nom qui leur conviennent le mieux (1). Un jésuite, dans une lettre rédigée dans sa langue favorite, déplore la corruption des mœurs de son ordre, et en prévoit la ruine (2), avant que le P. Scotti eût publié sa *Monarchie des Solipses*. Celui-ci rend compte de l'état pénible des religieuses, condamnées à d'étranges dédommagements des privations qu'on leur a, ou qu'elles se sont imposées (3); celui-là déclame contre les vices de la cour qu'il est obligé de servir, et désigne les courtisans comme les hommes les plus dépravés, et comme capables de corrompre tout ce qui les approche (4). Ainsi l'auteur n'épargne ni les princes ni les cardinaux, ni le pape lui-même; et, tout en disant la vérité, il engage ceux qui comme lui aiment à la dire, à ne

(1) Pag. 23.
(2) Pag. 38.
(3) Pag. 41.
(4) Pag. 47.

pas écrire l'histoire de leur temps (1). Cependant il ne craint pas de peindre l'Espagne des couleurs les plus vraies, « Elle ne veut, dit-il, que tromper les autres Etats, subjuguer l'Italie et mettre le pied sur tous les royaumes de l'Europe. Malgré ses prétentions, elle marche à grands pas vers sa ruine (2) ». Après la mort de Pallavicino, on publia sous son nom plusieurs lettres du même genre. Elles ne sont pas de lui; mais on y trouve beaucoup de détails historiques sur ce siècle, racontés avec toute la franchise qui caractérisait cet écrivain. On y tourne en ridicule la manière d'écrire emphatique et insignifiante, l'avidité et l'adresse des avocats, la vanité des musiciens, les vices des grammairiens, la bassesse des littérateurs de cour, etc.

Pallavicino en avait dit assez pour s'attirer l'animadversion du clergé. Le nonce du pape, Vitelli, réclama auprès du gouvernement de Venise la prohibition du *Courrier dévalisé* et la punition de l'auteur. Bientôt on défendit l'un, ce qui le fit encore plus rechercher; et l'autre fut mis en prison. Rendu à la liberté, il quitta le costume de son état et attaqua ouvertement la cour de Rome, au sujet de la guerre que les Barberins, au nom d'Urbain VIII, avaient déclarée au duc de Parme, Odoard

---

(1) Pag. 62.
(2) Pag. 65.

Farnèse. Le premier opuscule qu'il fit paraître fut sa *Baccinata* ou *Batterella* (1), qu'il dédia au nonce Vitelli lui-même. On désigne, en Italie, par ce mot de *Baccinata*, la manière de rappeler, aux sons bruyans de l'airain, les abeilles sorties de leurs ruches pour se livrer des combats; ce qui faisait allusion au mouvement militaire des Barberins, dont les armoiries étaient des abeilles, et qui prirent la fuite au premier coup de fusil. L'auteur voulait faire sentir l'injustice de cette guerre et l'abus qu'on faisait de l'autorité papale; et quoique ses maximes soient devenues très communes, elles n'en étaient pas moins alors nouvelles et hardies. L'esprit de l'ouvrage était annoncé dans une planche, où l'on voyait un crucifix entouré d'épines, et assailli par un essaim d'abeilles, avec ces mots : *Circumdederunt me sicut apes*, etc. Cet opuscule fut suivi de quelques autres non moins curieux et aussi satiriques.

Tout préoccupé qu'il était de la cour romaine, Pallavicino n'oubliait pas ses vieilles connaissances, les courtisanes. Il leur adressa, la même année, un cours de leçons, sous le titre de *Rhétorique* (2). C'est l'ouvrage d'un cynique qui traite du libertinage sur le même ton dont un anachorète écrirait sur la continence.

(1) *Baccinata, owero Batterella, per le api Barberine*, etc.

(2) *La Rettorica, composta conformali precetti di cipriano*, etc., Cambrai, 1642, in-8°.

Le dernier ouvrage de Pallavicino, publié du vivant de l'auteur, fut le *Divorce céleste* (1). Il y est allé si loin, que Brusoni, son biographe, ne sachant comment le justifier, se décida à ne pas le lui attribuer; mais aucun autre biographe n'a douté que cet ouvrage fût de Pallavicino. Dès qu'il parut, il fut généralement accueilli, surtout par les protestans. On le traduisit en français (2) et en anglais (3), et on le réimprima très souvent. L'idée que nous allons en donner fera voir jusqu'à quel point l'auteur méritait la colère des partisans de la cour romaine.

Le fils de Dieu, voyant l'infidélité de son épouse, livrée au bon plaisir d'Urbain VIII, résout de divorcer avec elle, et expose à son père les motifs de sa résolution. Le Père éternel entreprend d'examiner la conduite de l'église romaine, et charge saint Paul de cette mission secrète. Celui-ci visite l'Italie et s'étudie à vérifier les procédés des principales villes qu'il parcourt. Il rencontre à Raguse un Maronite qui venait de Rome et qui lui dit que tous les vices, sous les titres les plus imposans, règnent dans cette capitale, au point qu'on n'y peut demeurer un instant, sans exposer sa croyance; quant

(1) *Il Divorzio celeste, cagionato dalle dissolutezze della sposa romana, e consacrato alla scomplicità de' scrupulosi cristiani.* Cet ouvrage parut vers 1642.

(2) 1644 et 1696.

(3) Londres, 1679, in-8°.

à lui, il en était parti pour se faire Turc. Impatient de s'assurer de la vérité, saint Paul, déguisé en religieux, arrive à Lorette, où il entend la confession d'un cardinal mourant. Cette confession lui fait connaître la conduite ordinaire des cardinaux. Continuant sa route vers Rome, il entre dans un hôtel, et là le hasard le rend témoin d'une discussion entre deux voyageurs sur la prohibition des livres. Ils soutenaient que rien n'était plus honteux et plus ridicule que de n'écrire que ce qui peut flatter les grands. « Loin de l'ame d'un homme de lettres une telle bassesse! Pour lui, disaient-ils, la véritable gloire doit consister à dire ce qu'il pense, et non ce que les autres lui commandent. »

Saint Paul arrive aux portes de Rome, au moment où en sortait l'ange gardien d'Urbain VIII. Fatigué des bizarreries de ce pape, il l'avait abandonné à son mauvais génie. Le saint parcourt la ville pour recueillir des informations. Quoique déguisé, il est reconnu et signalé à la multitude par un possédé qu'on exorcisait devant une église. Urbain en est aussitôt prévenu et veut profiter de cette heureuse occasion. Il s'était proposé de faire modifier par ce saint apôtre quelques passages de ses épîtres qui, à vrai dire, sont peu favorables à l'autorité des papes. Saint Paul, ayant prévu cela, prend la fuite et oublie son épée. Le pape s'en empare à défaut du saint; il croit même qu'elle lui

sera plus utile que la plume de cet apôtre. Fort de cette arme, il déclare la guerre au duc de Parme. Un ange tâche en vain de le détourner de cette folle entreprise; et, d'après les avis de saint Paul, s'engage de rallier tous les princes d'Italie pour arrêter enfin la source de ces scandales. Saint Paul, continuant son voyage, apprend à Jérusalem la défaite des Barberiens; mais on lui annonce en même temps qu'un démon avait suggéré à Urbain VIII des sentimens de modération; que les princes d'Italie se sont arrangés avec lui, et que Dieu, pour les punir, permet qu'ils règnent encore sous l'influence honteuse des papes.

C'est là que se termine le premier livre de son roman. Il fut suivi de deux autres, composés depuis par Grégoire Leti, d'après les intentions de l'auteur. On trouve dans cette suite la continuation du procès, la sentence de divorce et la déclaration des fils illégitimes, qui sont tous les moines et surtout les jésuites. Les choses ne s'arrêtent pas là : chaque secte prétend devenir la nouvelle épouse du Christ; mais le Christ, instruit par l'expérience, se détermine à vivre désormais en célibataire, c'est-à-dire à ne pas avoir de femme privilégiée. On voit, par le peu que nous venons d'indiquer, que Pallavicino n'était pas allé si loin que Leti, son continuateur; mais toutes ses protestations ne l'empêchèrent pas d'être poursuivi par la cour ro-

maine et par les Barberins. Ils ne se contentèrent pas de mettre à l'*Index* tous ses écrits, ils voulurent tirer de l'auteur une vengeance complète, et voici le moyen dont ils se servirent : Charles de Bresche, fils d'un libraire de Paris, s'engagea à le livrer entre leurs mains. Sous le nom du chevalier de Morfu, et parcourant, disait-il, l'Italie pour son instruction, il gagne à Venise la confiance de Pallavicino; affecte le plus grand intérêt pour sa personne et pour ses écrits, et lui conseille de se rendre en France, où l'attend la protection du cardinal de Richelieu. Pallavicino tomba dans le piége, et, malgré les soupçons de ses amis, partit pour la France avec le soi-disant chevalier. Arrivé aux portes d'Avignon, il s'aperçut, mais trop tard, qu'il était trahi. Des gendarmes le saisirent et l'emmenèrent en prison avec son compagnon de voyage, qui fut bientôt relâché et récompensé. Quant à lui, on s'empara de ses manuscrits, et l'on commença son procès. Il se défendit d'abord avec beaucoup d'adresse, renvoyant au chevalier Morfu la propriété des papiers qu'on avait trouvés, et prétendant ne les avoir copiés que d'après les ordres même de l'auteur. Mais voyant que ce moyen de défense était sans succès, il en imagina un autre. Voulant chercher, disait-il, quelque consolation dans la lecture, il obtint de son geôlier des livres et des chandelles, dont il se servit pour mettre le feu à la porte

de sa prison. Malheureusement cette porte était doublée de fer, et sa tentative n'aboutit qu'à le faire resserrer plus étroitement, en attendant que sa sentence fût envoyée de Rome. Elle arriva enfin, et il fut décapité sur la place d'Avignon, le 5 mars 1644, à l'âge de vingt-neuf ans.

M. Poggiali, dans ses mémoires pour l'histoire littéraire de Plaisance (1), tout en désapprouvant la conduite et la manière d'écrire du jeune Pallavicino, n'a pu se dispenser de regarder cette exécution plutôt comme un effet de la vengeance du pape et des Barberins, que de la sévérité de ses juges. Nous n'excusons pas non plus la licence de Pallavicino; mais comment excuser la conduite de ses persécuteurs, les moyens qu'ils employèrent pour se venger et les tortures qu'ils firent subir à un jeune imprudent, moins coupable quant au fond des idées, que par la forme sous laquelle il les présentait, et dont l'âge et les connaissances méritaient peut-être quelque indulgence?

L'exemple de Pallavicino ranima l'école que Paul Sarpi et le P. Fulgenzio avaient fondée à Venise, et l'on vit après sa mort une foule de brochures du même genre inonder l'Italie; quelques-unes parurent même sous son nom, et avec le titre de l'*Ame de Ferrante Pallavicino*. On suppose que l'ame

(1) T. II, pag. 190 et 191.

de ce malheureux, ayant apparu à Loredano, son ami, s'entretient avec lui de ses opinions, de ses ouvrages, de ses vicissitudes et de l'injustice de ses persécuteurs. Elle assure, entre autres choses, que, lorsqu'on le traîna à l'échafaud, il avait le corps si défiguré, qu'on ne le reconnaissait plus; ce que Poggiali semblerait attribuer plutôt aux effets d'une vie déréglée, qu'aux rigueurs d'une captivité de quatorze mois.

L'historien Jérôme Brusoni, biographe et ami de Pallavicino, partagea aussi sa manière de penser et d'écrire. Nous l'avons vu, comme lui, prisonnier pendant quelque temps à Venise. Il a laissé un monument de sa captivité dans un ouvrage intitulé la *Prison* (1). C'est un recueil de prose et de vers qui, au titre près, n'offre aucun intérêt. Mais qui pourrait rappeler tous les écrits capricieux de Brusoni? Citons seulement la *Gondole à trois rames* (2) et le *Petit Carrosse à la mode* (3), sortes de passe-temps, l'un pour le carnaval et l'autre pour l'été. Ces deux opuscules, très recherchés de leur temps malgré la prohibition de l'*Index*, ne le sont plus aujourd'hui, parce qu'ils étaient faits pour le moment et non pour la postérité. Brusoni fit aussi

(1) *Del camerotto, Parte I, II et III.* Venise, 1645, in-12.

(2) *La Gondola a tre remi.* Venise, 1662, in-12.

(3) *Il carrozzino alla moda.* Ibid., 1669.

paraître les *Rêves* et les *Nouvelles du Parnasse* (1).

Pallavicino compte un autre disciple dans Balthazar Sultanini, de Bressia, qui publia une satire comique sous le titre de *Nouveau parloir des religieuses* (2). Pallavicino en avait déjà donné l'idée dans son *Divorce céleste* (3), où un ange fait part à saint Paul de ce qu'il avait appris dans un parloir. Sultanini s'empara de cette première idée et la développa dans plusieurs dialogues, auxquels il donna le nom de *Fenêtres*. Le premier a lieu entre une religieuse et un pélerin. La recluse s'efforce de faire connaître à son interlocuteur l'horreur de son état. « Nous sommes, lui dit-elle, les victimes « de l'avarice de nos parens et de la cruauté des « ministres de la religion. Notre Dieu est mort pour « donner la liberté aux chrétiens, et les chrétiens « nous ont condamnées à une captivité perpétuelle: « Il ne faut donc pas s'étonner si nous cherchons à « nous dédommager du tort qu'on nous a fait, par « tous les moyens dont nous pouvons disposer; ce « qui doit plutôt paraître étonnant, c'est que nous « ne détestions pas une religion qui se montre

---

(1) *Il sogni di Parnaso*, et *I Ragguagli di Parnaso*. Les derniers parurent à Venise, en 1641, in-12.

(2) *Il nuovo Parlatorio delle monache, satira comica*, 1641, 1672, et Londres, 1675, in-12.

(3) Livre I, pag. 57.

« aussi barbare envers nous. » La deuxième *Fenêtre* nous fait voir sœur Clémence, donna Agathe et une servante du couvent, qui leur rend compte de ses commissions et en reçoit de nouvelles; toutes ont pour but des mystères galans. Donna Agathe, qui avait des religieuses une tout autre idée, ne peut croire ce qu'elle entend. Cependant sœur Clémence lui avoue sans scrupule que son état ne lui permet d'être amoureuse que d'un moine; et comme donna Agathe craint plus qu'il ne faut l'arrivée de l'Antechrist: « Ce sont des contes, lui dit sœur Clémence; car si cela était vrai, le monde serait déjà rempli d'antechrists. » On s'occupe, aux autres *Fenêtres*, d'objets semblables, tantôt avec le P. François, tantôt avec le P. Jérôme; mais il règne dans tout cela une telle licence, qu'il est plus que temps pour nous et pour le lecteur de fermer ces scandaleuses *Fenêtres*, dont le cynisme le plus effronté a si impudemment cassé toutes les vitres.

Le *Courrier dévalisé* et les *Nouvelles du Parnasse* inspirèrent à Charles Celano l'idée d'une production nouvelle, intitulée les *Rebuts des postes* (1). L'auteur était né à Naples, en 1617, et mourut en 1693. Il s'appliqua à éclaircir les antiquités de sa patrie, et, voulant amuser ses contemporains, il imita la

(1) *Gli Avanzi delle poste*, divisées en deux parties, qui parurent à Naples, la première en 1676, et la seconde en 1681.

forme de son modèle, mais non sa licence. Il profita de la coutume barbare qui régnait de son temps dans son pays, d'exposer en vente, à la fin de chaque année, toutes les lettres qu'on n'avait pas retirées de la poste. Celano suppose qu'il en a acheté une partie; et s'étant amusé à les parcourir, il en a trouvé quelques-unes dignes d'être conservées, et d'autres contenant des nouvelles plus ou moins curieuses. Il en a fait un choix, et les a mises au jour; mais en voulant éviter la licence de ses modèles, il devient tellement circonspect en fait de croyance, qu'on dirait parfois qu'Apollon n'est plus qu'un religieux et le Parnasse qu'un couvent de moines. Il a les mêmes égards pour les princes. Il faut, dit-il, ou les louer, ou n'en parler jamais(1). Il ne se permet quelques observations, qu'à l'égard de ceux dont on peut parler impunément; et il regarde comme des imitateurs serviles des classiques anciens, les poètes flatteurs et mercenaires les alchimistes, les cabalistes et même les grammairiens, ses contemporains.

On trouve toutefois dans ses *Nouvelles* la description de quelques usages curieux, alors en vigueur dans son pays. Nous citerons quelques particularités sur la manière dont on célébrait les funérailles dans je ne sais quelle province du royaume

---

(1) *Parte* I, p. 138.

de Naples (1). Lorsqu'un plébeien, qu'on appelait homme *de bonnet*, venait de mourir, sa femme était obligée de se mettre par terre à côté de lui, les cheveux épars, et couverte d'une chemise très grossière et enfumée. Pendant qu'elle est dans cette pénible position, toutes les parentes du défunt entrent successivement en frappant des mains. Puis chacune d'elles, s'approchant à son tour de la veuve, s'écrie : O malheureuse! et lui arrache une poignée de cheveux qu'elle dépose sur le cadavre. Celles qui viennent les dernières, et qui par conséquent la trouvent entièrement chauve, lui égratignent la figure, et tachent de son sang le visage du défunt. Plus celui-ci est souillé de sang et couvert de cheveux, plus on assure qu'il est aimé de ses parens. Tous se rangent ensuite autour de lui, chantent ses qualités d'un ton plaintif et presque effroyable, et l'accompagnent jusqu'à sa dernière demeure. Au retour, on couche la veuve avec sa chemise enfumée, et on lui apporte au lit le dîner préparé par sa famille. Si le défunt est un homme *de chapeau*, ou gentilhomme, sa veuve, affublée d'une chemise semblable, s'étend de même à ses côtés; et, entourée de ses parentes, entend chanter l'éloge de son mari par une troupe de femmes qui font ce métier. Ces femmes s'appelaient

(1) *Parte* II, p. 179.

dans le dialecte du pays *chianguni* ou *piagnoni*, du latin *plangones*, pleureuses. Souvent elles prenaient la liberté de mêler aux qualités du défunt ses vices et ses défauts, et au moment où on allait enlever le corps, elles adressaient à la veuve les présages les plus funestes avec des cris épouvantables. Dans quelques autres lettres, l'auteur nous instruit des avantages qu'on retirait de son temps des possédés et de la magie (1). Elles pourraient être consultées avec fruit par ceux qui aiment à recueillir les couleurs locales des siècles passés, et surtout par ceux qui souvent se plaignent de la dégénération du nôtre.

Parlons maintenant d'un écrivain qui éclipsa tous ses devanciers et donna la plus grande vogue à ce genre de nouvelles; ce fut Jean-Paul Marana, auteur de *l'Espion Turc*. Né en 1642, d'une famille noble de Gênes, il s'était destiné à la carrière politique; mais des vicissitudes qu'il éprouva de très bonne heure l'obligèrent à prendre et à suivre une route différente. A l'âge de vingt-huit ans il se vit enfermé dans la prison d'état, comme soupçonné d'avoir trempé dans la conspiration du comte de la Torre, qui s'était proposé de livrer Savone au duc de Savoie. Malgré son innocence, Marana resta quatre ans prisonnier, cherchant quelque consolation

(1) *Loc. cit.*, p. 278 et 318.

Méhémet ne cesse de faire en même temps ses observations sur les aventures, les pratiques et les opinions qui devaient le plus attirer l'attention d'un Musulman. Transporté au milieu d'un monde si différent de celui qu'il venait de quitter, il saisit les rapports qui les distinguent et les caractérisent, et décrit les impressions singulières qu'excitait en lui le spectacle des mœurs, des opinions et des préjugés de l'Europe chrétienne. Souvent il dit des choses qu'un Arabe seul pouvait alors se permettre. L'auteur emploie un autre ressort dont il aurait pu profiter davantage s'il avait su lui donner plus d'extension. Méhémet se trouve quelquefois placé dans des situations fort critiques. Tout en rendant compte de ses observations, il nous informe aussi des événemens qui le concernent, de ses passions, des dangers qu'il court; ce qui répand sur sa correspondance assez d'intérêt et de variété. Malgré sa circonspection, il est près d'être reconnu par le cardinal de Richelieu; mais, usant d'adresse, il se donne pour un chrétien de Moldavie très versé dans la langue arabe, et le ministre croit faire une excellente acquisition en l'attachant à son cabinet, en qualité d'interprète (1). Quelle position étrange pour l'*espion!* se voir exposé à être surpris à tout moment par un ministre aussi vigilant, et à devenir

(1) T. I, *Lettres* 44 et suiv.

suspect à son souverain. En effet, dénoncé sous Mazarin, il fut enfermé à la Bastille; mais il ne tarda pas à obtenir sa liberté et à mériter la protection du nouveau ministre. Alors il put fréquenter la cour et en connaître encore mieux les intrigues pour en informer son gouvernement (1).

Pour donner une idée de l'objet spécial de cette longue correspondance, on pourrait la diviser en trois classes: lettres *politiques*, *scientifiques* et *théologiques*. Dans celles de la première classe on trouve un précis de la vie de Henri IV, des règnes de Louis XIII et de Louis XIV, ainsi que des ministères de Richelieu, de Mazarin, du comte Olivarez, et d'autres personnages marquans du XVIIe siècle. Méhémet parle aussi des guerres qui se renouvelèrent en Allemagne entre les protestans et les catholiques, et des révoltes qui éclatèrent successivement en Hongrie, en Bohême, en Angleterre, en Portugal et dans le royaume de Naples. Il nous instruit de même des événemens les plus intéressans de la cour de Constantinople et de l'Orient. Ce qui est vraiment remarquable, c'est qu'il parle souvent de ces peuples sans aucun ménagement. Voici, par exemple, comment il s'exprime sur le compte des Français, que cependant il affectionnait d'une manière toute particulière. « Les

(1) T. II, *Lettre* 72.

Français, dit-il, aiment avec passion les nouveautés et plus encore l'argent, qu'ils regardent comme la *matière première* et comme la *cause seconde* de toutes choses; peu s'en faut qu'ils ne l'adorent (1). » Il dit ailleurs « qu'à Paris tout coûte cher, *excepté les civilités et les complimens, qui se donnent pour rien*, et dont on est fort libéral (2). » Ce ne sont là que des traits épigrammatiques; mais il devient grave, lorsqu'il rend compte du règne de Charles IX. Selon lui, la cour de Rome, sous Néron et sous Caligula, ne fut jamais aussi corrompue, aussi remplie de bouffons, aussi souillée de débauches, que l'était alors celle de France; magie, empoisonnemens, assassinats, tout y était permis; il semblait qu'il n'existât plus ni lois ni morale. Il n'est pas étonnant si, comparé à ce roi et à d'autres, Henri IV lui paraissait un héros; il célèbre les qualités de ce prince.

D'après ce que nous venons d'indiquer, on peut aisément se figurer comment Marana a traité les autres nations, pour lesquelles il n'avait pas les mêmes égards que pour la France. Il met surtout en évidence les usurpations, les cruautés, les complots des Espagnols. Depuis l'hypocrisie politique et religieuse de Philippe II, c'est, dit-il, à l'ambition

(1) T. I, *Lettre* 2.

(2) Ibid., *Lettre* 15.

des Espagnols que l'Europe, et particulièrement l'Italie, sont redevables de leurs plus grands malheurs (1). Il se réjouit de ce que Masaniello venait de tenter à Naples, et de tous les désastres de l'Espagne, dont la fortune rétrogradait à grands pas (2), et plaint en même temps la confiance insensée des Napolitains qui, fatigués du despotisme espagnol, attendaient un meilleur sort de la générosité des Français, sans s'apercevoir que ce ne serait que changer d'esclavage (3).

Obligé de faire connaître les institutions et les doctrines politiques de l'Europe, Méhémet tâche quelquefois de les comparer avec celles de l'Asie, et cette comparaison est souvent à notre avantage; mais il paraît surpris que les Européens prétendent avoir reçu de la nature le droit de se défendre contre les attentats de leurs souverains (4); ce qui prouve que le préjugé national l'emportait chez lui sur l'impartialité historique.

Nous le trouvons encore plus hardi lorsqu'il examine les opinions des littérateurs et des savans. Méhémet est chargé de s'éclairer lui-même pour éclairer les ministres du grand-seigneur, et ses pro-

---

(1) T. II, *Lettre* 251.

(2) T. III, *Lettres* 21, 23, etc.

(3) Ibid. *Lettre* 25.

(4) Ibid., *Lettre* 320.

grès dans l'étude sont tels, qu'il parvient en peu de temps à connaître presque tout ce que la philosophie enseignait de plus probable ou de plus curieux. De toutes les parties de la littérature, l'histoire est celle qui l'intéressait le plus. La lecture de Sénèque, de Plutarque, de Tite-Live et de Tacite lui fit, dit-il, oublier les noms odieux de maître et d'esclave. Plutarque lui inspira même le dessein de célébrer les héros qui, depuis Trajan jusqu'à *Louis-le-Juste*, avaient acquis le plus d'illustration. Quoique formé dans les écoles des Arabes, il méprisait leurs préjugés (1), et préférait Descartes à tous les philosophes anciens; il aurait été tenté de le regarder comme un dieu s'il ne se fût moqué du saint Alcoran (2). Il admire également Copernic et surtout Galileo, qui avait rendu le système de cet astronome encore plus probable. En contemplant l'immense étendue du ciel, d'après les prodigieuses découvertes de Galileo, il ne pouvait se persuader que de tout l'univers notre petit globe fût seul habité et que l'univers n'eût été créé que peu de jours avant Adam: c'était, à ses yeux, circonscrire la toute-puissance du Créateur.

Méhémet devient encore plus hardi lorsqu'il s'occupe des religions. Elevé dans les maximes de l'Al-

---

(1) T. III, *Lettre* 99.
(2) T. II, *Lettre* 9.

coran et contraint de vivre au milieu des chrétiens, d'assister même quelquefois aux cérémonies de leur culte, il se voit exposé à faire des comparaisons qui multiplient ses doutes et ses scrupules; mais au milieu de ces doutes il n'hésite pas à se prononcer contre les abus ridicules ou dangereux que l'hypocrisie et le fanatisme ont depuis longtemps consacrés. Bien qu'habitué à ses dervis, il ne peut tolérer ce que les chrétiens désignent sous le nom de jésuites, de carmes et de capucins; il ridiculise leurs formes, leurs caractères, leurs fonctions. Ce qui l'étonne le plus, ce sont les jésuites qui dominaient les catholiques, les princes et le pape lui-même. Il avoue qu'ayant discuté avec quelqu'un de leur société, sa croyance avait failli être ébranlée. L'autorité du pape lui suggère des considérations encore plus importantes. Il ne peut comprendre que celui qui se dit le serviteur des serviteurs de Dieu soit devenu le souverain des souverains, et donne des couronnes et des royaumes (1). Il se refuse à croire à son infaillibilité; il pense même que les successeurs de Mahomet sont, comme tous les autres hommes, sujets à l'erreur et à l'imperfection (2). Voilà, selon lui, la cause et l'origine de cette foule de sectes et d'hérésies qui ont porté

---

(1) T. I, *Lettre* 117.
(2) T. II, *Lettre* 1.

les hommes à s'anathématiser et à se faire la guerre. Il proteste que jamais il ne renoncera à sa raison, et ne se résoudra à croire des choses absurdes, quand lui fussent-elles révélées par un ange (1); aussi regarde-t-il l'inquisition romaine comme l'invention la plus détestable des catholiques. Après avoir remarqué ce que les saints inquisiteurs venaient de faire en Espagne et en Portugal contre les Maures, les Juifs et les hérétiques, il assure que, partout où s'étend leur juridiction, aucun homme ne peut dire que son ame lui appartient, ni prétendre au privilége de se servir de sa raison (2). Malgré ces rigueurs, on craignait de ne pas passer pour homme d'esprit si l'on n'affectait tant soit peu d'athéisme; et Méhémet a souvent aperçu cette opinion dans ceux même qui profitaient le plus de la crédulité d'autrui; ils ne se font, dit-il, aucun scrupule de répéter cette inconvenante raillerie attribuée à Léon X : *Cette fable du Christ nous a bien enrichis* (3).

Ces considérations l'ont souvent fait rire des chrétiens qui se moquent des musulmans; il s'assure de plus en plus que leur croyance n'est que l'effet de l'éducation, de l'exemple et de l'habi-

(1) T. II, *Lettre* 2.

(2) Ibid., *Lettre* 73.

(3) Ibid., *Lettre* 66.

tude (1); et il approuve qu'un juif se soit proposé de ne pas juger de sa religion sur la foi d'autrui et de ses ancêtres, mais d'en examiner les fondemens d'après sa propre raison (2). Tout en philosophant, ses scrupules et ses doutes reviennent toujours, et il demande à ses dervis des conseils et des consolations; il voudrait qu'on lui montrât la voie la plus sûre. En vain il passe en revue les diverses sectes des musulmans; il lui semble que partout on s'exerce à délirer sur des questions inintelligibles, contradictoires et ridicules (3). A mesure qu'il retombe dans le scepticisme, il s'efforce d'en ressortir, et reconnaît le besoin d'une révélation que sa raison puisse admettre, qui l'éclaire et le tranquillise sur sa véritable destination. Cependant il rejette toutes les absurdités enfantées par l'erreur et le fanatisme; il se plaint même de voir que des hommes distingués par leurs connaissances semblent se complaire dans les mêmes ténèbres que le vulgaire le plus stupide (4). Enfin il n'adopte et ne recommande qu'un culte digne de l'homme et de Dieu, et le borne à la morale la plus simple et la plus utile (5).

(1) T. II, *Lettre* 78.
(2) Ibid., *Lettre* 103.
(3) T. III, *Lettres* 58, 78, 88.
(4) Ibid., *Lettre* 78.
(5) Ibid., *Lettres* 91 et 111.

Nous n'avons parcouru jusqu'ici que les trois premiers volumes de l'ouvrage de Marana : il en publia trois autres, auxquels on ne trouva pas le même intérêt, ce qui ne l'empêcha pas de faire de nombreux imitateurs, parmi lesquels il faut distinguer l'illustre auteur des *Lettres Persanes*. Mais si Montesquieu n'a pas la gloire de l'invention, il a mérité celle qui résulte de la supériorité de l'exécution. Il a cette critique et cette philosophie qui manquaient à son modèle et au XVII[e] siècle. On trouve dans son plan plus d'action, plus d'ensemble et d'unité que dans celui de Marana; il charme surtout par ces traits saillans d'esprit dont la légèreté apparente cache des vérités aussi neuves que profondes. Son ouvrage est plus empreint des couleurs orientales et plus substantiel que celui de Marana. Du reste, il est un mérite qu'on ne peut lui refuser : c'est d'avoir eu la hardiesse d'aborder les mêmes discussions et les mêmes sujets que Montesquieu, dans des circonstances bien moins favorables. Il semblerait même avoir quelquefois excédé les bornes, s'il fallait mettre sur le compte de l'auteur tout ce qu'il fait dire à son Arabe.

L'ouvrage de Marana, publié sous le règne de Louis XIV, ne lui fit pas perdre la protection de ce monarque; mais l'auteur fut tout à coup saisi d'une mélancolie si profonde, qu'il abandonna, en 1689, Paris et la France, et se retira en Italie dans un endroit tout-à-fait écarté, où il mourut en 1693,

âgé d'environ cinquante ans. On ne peut supposer que la tristesse qui semble l'avoir poursuivi jusqu'à ses derniers momens ait été causée par quelque dégoût éprouvé à Paris ou par quelque remords de ce qu'il avait écrit dans son *Espion*; car il professe les mêmes sentimens dans un ouvrage posthume qu'il composa avant de mourir, sous le titre d'*Entretiens d'un philosophe avec un solitaire* (1). Dégoûté du monde, et reconnaissant enfin la vanité des grandeurs humaines qui l'avaient séduit, il arrive dans le Piémont, au pied d'une montagne sauvage près des Alpes, et est accueilli par un vieillard qui, dans sa retraite, s'occupe avec sa fille d'astrologie et d'alchimie. Là il s'entretient, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, des malheurs de la société et des souverains qui en sont la cause. Il parcourt, dans un cabinet historique, divers tableaux représentant les événemens les plus importans du siècle. On y voit le portrait de Louis XIV; il parle avec ses hôtes de la cour et des courtisans, et remarque que tout homme de bien devrait les fuir. Ces nouvelles leçons le déterminent à passer tranquillement dans cette retraite le reste de ses jours. On trouve dans cet ouvrage plus de moralité que dans l'*Espion turc*, mais moins d'esprit et la même superficialité.

---

(1) Paris, 1696, in-12.

Les *Conteurs* ne furent pas aussi nombreux dans ce siècle que dans le siècle précédent. Ceux qu'il présente sont bien loin de l'élégance des trécentistes et plus encore de l'abondance et de la variété du P. Bandello. Le comte Antoine-Marie Boromeo, passionné pour ce genre d'écrivains, n'en a trouvé dans le XVII[e] siècle qu'une douzaine. Le premier qui figure dans son catalogue, est Thomas Costo, dont les *Nouvelles*, partagées en huit journées, sont intitulées *la Fuite de l'oisiveté* (1). Il eut du succès, surtout pour avoir tourné en dérision certains usages de son temps. A la même époque parurent la *Source des Plaisirs*, dialogue de Guérard Borgogni, contenant dix aventures amoureuses (2), et les *cent événemens miraculeux*, *surprenans et rares*, de Jean-Félix Astolfi, divisés en dix décades (3). Bien différent de ses prédécesseurs, ce dernier voulut se faire remarquer par sa piété plutôt que par son élégance, et ce n'est pas assez pour intéresser dans ce genre. Ces contes furent suivis des *Deux cents Nouvelles* de Celius Malespini, dont l'édition est recherchée à cause de sa rareté (4); et

(1) *Il fuggi-l'ozio*, etc. Venise, 1600, in-8°.

(2) *La Fonte del diporto dialogo*. Venise, 1602 et 1608, in-8°.

(3) *Cento avvenimenti miracolosi, stupendi e rari*, etc. Venise, 1604, in-8°.

(4) Venise, 1609, in-4°.

des *Jeux de la Campagne*, de Camille Scaligeri (1). Plus tard on vit aussi le *Nàvire* et le *Port* de Bissaccioni, qui contiennent des *Nouvelles* érotiques et politiques et d'autres, que l'auteur nous donne plutôt comme des faits réels que comme de vaines fictions (2). On peut ajouter à ces conteurs, Jean-François Loredano, qui publia la *Dianée*, recueil de nouvelles galantes (3), et ensuite d'autres nouvelles amoureuses (4); mais ni lui ni ceux que nous venons de citer, ne méritent de nous occuper plus long-temps.

Celui qui s'est fait vraiment distinguer, et qui s'est le plus approché des anciens conteurs, est ce Laurent Magalotti que nous avons vu figurer parmi les prosateurs et les poètes. Il avait composé plusieurs *Nouvelles*, à la manière de Boccaccio; on publia celle sur les amours de *Sigismond, comte d'Arco*, avec la princesse *Claude-Félix d'Inspruck* (5). Mais une autre encore plus piquante,

---

(1) *Trastulli della villa, novelle morali* XXXIX. Venise, 1627, in-8°.

(2) *La Nave owero novelle amorose e politiche.* Venise, 1643, in-12. *Il Porto, novelle più vere chè finte.* Ibid., 1664, in-12.

(3) Traduites en latin par Michel Benuccio, et en français par Jean Lavernhe. Paris, 1642, 2 vol. in-8°.

(4) *Novelle amorose.* Venise, 1656, in-12.

(5) *Gli amori innocenti di Sigismondo, conte d'Arco, con la principessa Claudia d'Inspruck,* etc. Florence, 1763.

et un peu leste, d'ailleurs, a été de nos jours publiée par Poggiali. Nous en donnerons une idée pour faire sentir dans quel esprit sont rédigées les autres restées inédites.

Magalotti se propose de nous apprendre que celui qui veut tromper les autres est trompé à son tour, et c'est la fameuse *Fiammetta* qu'il charge de nous donner cette leçon.

« Il y avait à Florence, dit-elle, une jeune femme aussi pauvre que jolie, mariée à un fileur d'étain. Rosane (c'était son nom) fatiguée de toujours filer avec son mari, conçut le dessein d'améliorer tant soit peu son sort. Elle réussit, au moyen d'une sainte vieille, sa voisine, à gagner un jeune homme, Antenor des Amerighi. La vieille leur ménagea un premier rendez-vous; et de ce moment, on n'eut plus besoin de son intermédiaire. Toutes les nuits les deux amans se réunissaient pendant que le pauvre mari était à travailler dehors. Il était convenu qu'Antenor, en passant sous la fenêtre de sa bien-aimée, donnerait trois coups de clé sur son épée, et qu'aussitôt on viendrait ouvrir. Malheureusement un soir elle se trouva retenue par son mari, et lorsqu'elle entendit le signal accoutumé, elle fit dire à Antenor par une de ses compagnes ce qui l'empêchait de lui répondre, mais qu'elle le recevrait le lendemain. Sur ces entrefaites passe par hasard Giovanello des Fighineldi; il s'aperçut du mystère; et, instruit

de l'heure et du signal du rendez-vous, il sut le lendemain prévenir son rival et surprendre Rosane. Celle-ci, qui croyait recevoir son amant, effrayée de se voir entre les bras d'un étranger, veut crier au secours; mais Giovanello aussi brave qu'honnête, la prévient que s'il n'obtient pas ce qu'il désire, il s'en ira sur-le-champ. Cependant il lui raconte ce que le hasard lui avait fait entendre la veille, et tout ce que l'amour lui avait inspiré pour chercher un soulagement à ses peines. Le pauvre homme emploie même les motifs religieux pour toucher le cœur de Rosane. Si tu n'as, dit-il, aucune pitié de moi, je vais aller me tuer de ce pas, et condamner ainsi mon ame aux enfers; mais toi, qui auras causé ma mort et ma condamnation, ton ame sera punie bien plus sévèrement que la mienne. Et puis, s'il est défendu de faire du mal à ses ennemis, que sera-ce donc si l'on en fait à ses amis les plus tendres?... Rosane, peu forte en logique, ne peut résister à de pareils argumens, et la voix de sa conscience l'emporte sur sa fidélité.

« Cependant Antenor arrive et donne le signal; Giovanello se présente à la fenêtre, affublé des habits et de la coiffe de Rosane, et prenant de son mieux la voix féminine, dit que son mari y est encore et qu'il faut attendre sa sortie. Le pauvre amant, tout transi de froid, a la patience de rester en faction, laissant à son heureux rival le temps de satisfaire sa passion. Giovanello sort enfin, et allant

droit à Antenor, lui raconte tout ce qu'il vient d'essayer pour attendrir la belle en sa faveur, et lui dit qu'elle lui a promis de venir souper chez lui le lendemain. Transporté de colère, Antenor se promet de la lui arracher et de venger son affront; mais l'autre, qui s'en doutait, fit, à l'heure désignée, prendre à un de ses valets les habits de Rosane, et sortant avec lui de chez sa belle, le conduit ainsi déguisé vers sa maison. Antenor les arrête, l'épée à la main; et Giovanello, lâchant sa proie, prend aussitôt la fuite. Heureux d'avoir retrouvé sa maîtresse, Antenor oublie sa colère et ne tarde pas à se réconcilier. »

Quelques conteurs de ce siècle se plurent à composer des historiettes dans le genre plaisant et romanesque. Louis Vedriani, entre autres, en publia cent, sous le nom de Denis Philadelphe (1). Mais celui qui se rendit le plus célèbre fut Jean-Baptiste Basile, de Naples, mort en 1637 et auteur de divers ouvrages. Il avait débuté par quelques poésies; mais nous lui savons plus de gré d'avoir publié celles de Bembo, de Casa, et surtout celles de Galeaz de Tarsia, déjà devenues très rares (2).

---

(1) *Cento avvenimenti ridicolosi.* Modène, 1665, in-8°, et Bologne, 1678, in-12.

(2) Les dernières furent imprimées pour la première fois à Naples, en 1598; et les autres *ibid.* en 1615, 1617, in-8°.

Il les accompagna de notes et d'éclaircissemens. Peut-être la comparaison qu'il fut à même de faire de son style avec celui de ces poètes lui fit-elle sentir combien il restait au-dessous d'eux, et il résolut de ne plus écrire que dans le patois napolitain, qui déjà comptait aussi ses écrivains classiques. Basile avait pris dans quelques-uns de ses ouvrages les titres de chevalier, de comte Palatin, et de gentilhomme du duc de Mantoue; il y renonça, et se contenta dans la suite du simple nom de *Gian Alessio Abbatuti*, anagramme de Giovan-Batista Basile. Sous ce nom parurent en premier lieu ses *Muses Napolitaines*, recueil de neuf églogues (1). Il publia aussi dans le dialecte napolitain, quelques morceaux de prose pour la *Vajasséide*, poème héroïque de Cortese; mais ce qui lui a conservé quelque réputation, c'est son *Récit de contes pour amuser les enfans* (2). L'auteur a donné à ce recueil le nom de *Pantameron*, parce qu'il est divisé en *cinq journées*, dont chacune comprend dix nouvelles; ces nouvelles sont encadrées dans un plan comme celles de Boccaccio; mais leur but est tout différent. Un roi de je ne sais quelle contrée, voyant sa

(1) *Le Muse napolitane*. Naples, 1635, in-12, etc.

(2) *Lo conto de li conti, owero lo Trattenemiento de le piccerille*, etc. Naples, 1637, 1641, 1645, 1722, in-12, et Rome, 1679, in-12, etc.

fille Zoza en proie à une mélancolie profonde, fait venir auprès d'elle dix femmes, habiles conteuses, pour l'égayer par leurs récits. Pendant cinq jours elles lui font, à tour de rôle, les contes les plus divertissans, et tout se fait avec ordre et méthode. Chacune des cinq journées a son exorde; toutes les nouvelles sont précédées d'une espèce de moralité à laquelle elles servent de preuves, et terminées par quelque proverbe plus ou moins connu et traduit en vers. Chaque journée finit par un bon repas, où l'on récite une églogue pour divertir les convives; mais au dernier, l'églogue est remplacée par un sonnet.

Quoique les sujets de presque toutes ces nouvelles soient plaisans et bouffons, il s'en trouve néanmoins quelques-uns plus ou moins tragiques. Ainsi, dans la troisième journée, *Penta*, éprise de son frère qui la dédaigne, se coupe la main et la lui envoie. Celui-ci, encore plus irrité à cette vue, fait enfermer la malheureuse dans un coffre et jeter à la mer. Retirée des flots par un marinier qui l'emmène dans sa cabane, elle inspire de la jalousie à la femme de son libérateur, et la voilà qui, d'après les ordres de sa nouvelle ennemie, est replacée dans le coffre et livrée au même genre de mort, auquel elle venait à peine d'échapper. Cette fois c'est un roi qui la sauve, et elle devient son épouse; mais de nouveaux malheurs vont fondre sur elle; elle se voit poursuivie, chassée de

son royaume, et ce n'est qu'après une longue suite de vicissitudes qu'elle retrouve son frère et son mari (1).

Ailleurs c'est *Renza* que son père enferme dans une tour, parce que des astrologues lui ont prédit qu'un *os* devait causer leur mort à tous deux. L'infortunée cherche tous les moyens de s'évader; car avant sa captivité un prince était devenu amoureux d'elle, et elle brûle d'aller le rejoindre. Pendant qu'elle se désole, un chien tenant un os dans sa gueule entre dans la prison. Renza le lui arrache, parvient, à l'aide de cet instrument, à percer le mur, et s'échappe. Mais hélas! elle trouve son amant marié, et le surprend au moment même où il embrassait son épouse; tous deux meurent de chagrin (2). Nous citerons encore ce sultan qui fait saisir un prince et veut le faire écorcher pour se donner le plaisir de prendre un bain de sang noble, et qui meurt de rage en apprenant que sa fille a fui avec ce prince dont elle était éprise (3).

Ces trois contes et quelques-uns encore, quoique plus ou moins sérieux, offrent cependant quelques traits assez plaisans; mais tous les autres sont de la plus étrange gaîté. Ici c'est une Fée ca-

(1) *Jornata* III, *Tratten* 2.

(2) Ibid., *Tratten* 3.

(3) Ibid., *Tratten* 9.

chée dans une airelle, et que son amant en fait sortir à volonté en agitant une sonnette (1). Là, un prince, après avoir pris tant de soins d'une puce qu'elle est devenue grosse comme un mouton, la fait écorcher, en conserve la peau, et promet sa fille à celui qui devinera de quel animal cette peau est la dépouille (2). Ailleurs un roi, entendant une voix de femme qui le charme, ordonne que cette femme lui soit amenée pour passer une nuit avec lui. Il s'aperçoit bientôt que sa chanteuse n'est qu'une vieille, et il la fait jeter par la fenêtre; mais elle reste accrochée à un arbre. Alors viennent des Fées dont les charmes magiques la rendent si jolie, que le roi n'hésite pas à l'épouser (3). Plus loin, une jeune fille, née d'une rose, et poursuivie par une méchante fée, après diverses vicissitudes trouve une riche dot et un bon mari (4). Puis un pauvre diable qui, devenu jeune et riche par la vertu d'une pierre, perd cette pierre, et avec elle sa jeunesse et ses trésors; la retrouve ensuite, grâce à quelques rats; recouvre les avantages attachés à ce talisman, et se venge de ceux qui le lui avaient ravi (5). Nous voyons encore une certaine *Mar-*

(1) *Jornata* I, *Tratten* 2.
(2) Ibid., *Tratten* 5.
(3) Ibid., *Tratten* 10.
(4) *Jornata* II, *Tratten* 8.
(5) *Jornata* IV, *Tratten* 1.

chetta, que le vent enlève et transporte dans la demeure d'un ogre : parvenue à s'échapper, elle arrive, déguisée en homme, à la cour d'une reine. Cette reine l'accueille; et, trompée par ses vêtemens, se prend d'amour pour elle. Mais, courroucée de voir qu'on ne la paie point de retour, elle accuse Marchetta d'avoir voulu lui faire violence, et la pauvre fille est condamnée par le roi à être pendue; mais elle est sauvée de ce danger par la vertu d'une bague enchantée dont l'ogre lui avait fait don (1).

Le seul mérite que nous trouvions à ce recueil consiste dans le facétieux et le plaisant que l'auteur manie avec une grande facilité, et que relèvent encore les graces du patois napolitain; mais ce mérite disparaîtrait presque entièrement dans une langue étrangère. En effet, après avoir fait de nombreuses éditions du *Pentameron* pour les Napolitains, on voulut en faire jouir aussi le reste de l'Italie par des traductions dans l'idiome commun (2); mais on s'aperçut bientôt que traduire un pareil ouvrage, c'était le dépouiller de ses charmes, et lui ôter ce qui pouvait seul le faire valoir.

Les Italiens se livrèrent pendant ce siècle, plus qu'ils ne l'avaient fait dans les siècles précédens,

(1) *Jornata* IV, *Tratten* 6.

(2) *Il Conto de' conti*, Naples, 1754, in-12, figure.

à la composition des *Romans*, qui sont un développement des *Nouvelles*. Ils commencèrent par traduire du grec les amours de *Daphnis et Chloé*, du sophiste Longus. La traduction qu'en avait déjà faite Annibal Caro, au XVIe siècle, ne parut que fort tard; elle fut devancée, au XVIIe, par la traduction italienne de Jean-Baptiste Macrini, Bolonais (1), qui devança même la traduction latine que publia dans le même siècle Pierre Moll (2). A la vérité, c'est plutôt une paraphrase qu'une traduction, et elle ne mérite plus de nous occuper, depuis qu'on a apprécié celle de Caro. On pouvait cependant puiser dans ce beau modèle quelque idée de l'esprit qui dirigeait les Grecs dans cette sorte de compositions; malheureusement les romanciers du XVIIe siècle jugèrent plus convenable de suivre le goût romanesque de ceux qui dominaient alors l'Italie; ils traduisirent ou contrefirent les romans espagnols.

Ferrante Pallavicino, dont tous les ouvrages appartiennent au genre romanesque, en fit aussi quelques-uns qui sont proprement des romans; il chercha ses sujets dans l'histoire, dans la mythologie et même dans la sainte Bible. Il choisissait de préférence ceux qui lui offraient le plus l'occa-

(1) Bologne, 1643.
(2) 1660.

sion de s'abandonner à ses idées favorites, tels que l'histoire de *Susanne*, de *Joseph*, de *Samson* et de *Betzabée*. Ainsi les histoires les plus respectables devinrent sous sa plume des romans profanes et même licencieux. Ils furent défendus, comme tous ses autres écrits; mais on ne se fit pas scrupule de les lire et de les réimprimer. Ses autres romans, tirés de la mythologie ou de l'histoire profane, ne causent pas du moins ce genre de scandale; ce sont: *Taliclée*, l'*Ambassadeur envié*, le *Prince hermaphrodite*, les *deux Agrippine*, le *Filet de Vulcain*, la *Pudicité trompée*, etc. (1). Leurs titres font assez comprendre leur caractère et l'esprit du siècle qui les accueillait. Le sujet du dernier de ces Romans, est tiré d'une des anecdotes de la chronique scandaleuse du temps de Tibère. On sait que Pauline, illustre dame romaine, aussi vertueuse que belle, fut trompée par les prêtres d'Isis, qui lui firent accroire qu'Anubis était épris d'elle, et l'avait destinée à ses plaisirs secrets. Se soumettant à la volonté des dieux, elle se rendit au temple d'Isis. Anubis ne se fit pas attendre, et Pauline reçut dans ses bras le jeune Mundus, qui, au moyen de cet artifice, obtint les faveurs de celle dont il n'avait pu jusqu'alors vaincre la pudicité. Ses dé-

(1) On les trouve tous dans les *Opere scelte* de cet auteur, imprimé à Villafranca en 1673, in-12.

sirs satisfaits, il eut l'imprudence de révéler la fourberie à sa victime; Pauline, indignée de l'outrage fait à son honneur, en demanda vengeance à son époux. Tout fut rapporté à Tibère, qui exila le jeune Mundus et fit pendre le prêtre, détruire le temple d'Isis, et jeter dans le Tibre la statue de cette déesse. Cette histoire aurait plutôt pu fournir le sujet d'une *Nouvelle*, et les conteurs les plus célèbres n'ont pas manqué de l'imiter et de la reproduire sous diverses formes. Pallavicino voulut en faire un roman, et il ne s'aperçut pas que la longueur et la multiplicité des détails la rendaient moins piquante et y jetaient de la froideur.

Brusoni, qui suivit souvent les traces de Pallavicino, son ami, l'imita aussi dans ce genre. Nous ne citerons de ses romans que la *Fuggitiva* (1), remarquable par la singularité du sujet, fourni à l'auteur par une histoire galante de son temps. La fameuse Bianca Capello, qui, d'amante de Bonaventuri, devint grande-duchesse de Toscane et reine de Chypre, eut une fille nommée Pellegrina Bonaventuri, mariée à Ulysse Bentiviglio, de Bologne. Pellegrina voulut acquérir, comme sa mère, quelque célébrité par ses aventures; mais elles ne lui obtinrent que l'honneur éphémère du roman. Brusoni les décrivit en changeant le nom des per-

(1) Venise, 1640, in-12.

sonnages. Ce roman fit beaucoup de bruit alors; mais il fut bientôt oublié comme tant d'autres. Le comte Bisaccioni, après avoir été, comme Brusoni, historiographe et conteur, voulut aussi être romancier. Il traduisit plusieurs romans français, tels que l'*Iphigénie* et la *Partenisse* de l'évêque de Belley, Pierre Camus; l'*Artamène* et la *Clélie* de mademoiselle de Scudéry; la *Roxane* et l'*Ariane* de Jean Desmarets; la *Cassandre* de Calprenède, etc. Les romans qui lui appartiennent en propre sont l'*Hôtel*, le *Démétrius moscovite* et la *Cléopâtre* (1). Mais tous ces écrits prouvent plus de fécondité dans l'auteur, que de talent. On voit aussi dans cette classe d'écrivains Luc Asserino, de Gênes, qui, né à Séville en 1607, a été regardé par quelques biographes comme Espagnol. Celui de ses romans qui eut le plus de succès, fut la *Stratonica*; on en fit en peu d'années plusieurs éditions (2); il fut même traduit en français (3). La *Stratonica* fut suivie de l'*Armelinda*, qui reparut aussi traduite en français (4), et des *Jeux de la Fortune*, contenant l'histoire d'*Astyage et Mandane*. Asserino voulut aussi composer des *Vies de Saints*, mais il y porta souvent l'esprit de ses romans.

---

(1) Mazzuchelli, art. *Bisaccioni*.

(2) Mazzuchelli, art. *Asserino*, en compte huit éditions.

(3) Paris, 1641, in-8°.

(4) *Ibid.* 1644, in-8°.

De tous les romanciers de ce siècle, le seul qui conserve encore de la célébrité, est Jean-Ambroise Marini. Il était Génois comme Asserino; et avait embrassé l'état ecclésiastique. On ne sait pas l'année de sa naissance, et l'on croit qu'il mourut à Venise vers 1650. Il publia beaucoup d'ouvrages, surtout dans le genre romanesque. C'est lui qui est l'auteur du *Caloandre fidèle*, le meilleur ou du moins le plus célèbre des romans de ce siècle. Il le publia d'abord sous le titre d'*Eudimir cru Uranius* (1), et sous le nom de Jean-Marie Indres, Bohémien; il le donnait comme traduit de l'allemand. Il le fit reparaître ensuite sous le titre de *Caloandre inconnu*, puis sous celui de *Caloandre fidèle*, qui lui est resté (2). On a dit que Marini était le premier qui eût décrit en prose les mœurs et les usages de l'ancienne chevalerie (3); mais est-ce là un grand mérite dans un pays où le nombre des romans de ce genre en vers est si prodigieux? Au reste, c'en est toujours un aux yeux de ceux qui ne voient rien hors des institutions du moyen-âge. Quant à nous, ce qui rend le roman de Marini digne d'éloges, c'est qu'il est plein d'imagination, que les caractères en sont habilement diversifiés,

---

(1) *Eudimiro creduto Uranio.* Bracciano, 1640.

(2) Venise, 1641 et 1652, 2 vol. in-12.

(3) *Biographie universelle*, art. *Marini.*

que l'intrigue, bien qu'un peu trop compliquée, comme c'était alors l'usage, se développe avec beaucoup d'art et excite jusqu'à la fin le plus vif intérêt. Il fit la même impression sur les étrangers que sur les Italiens. Scudéry en traduisit une partie (1), mais il le dénatura par sa prolixité et par les discours qu'il y ajouta; aussi Boileau confondait-il l'original avec sa contrefaçon, quand il dit :

Et toi, rebut du peuple, inconnu Calvandre (2).

Le comte de Caylus en donna ensuite une édition plus fidèle (3). Vulpius en a publié une autre en allemand (4), en se permettant de changer le plan de l'original et de l'enrichir d'une foule de détails curieux. Ce qui fait plus d'honneur à ce roman, c'est d'avoir donné à Thomas Corneille le sujet de son *Timocrate*, et à Calprenède l'épisode d'*Alcamène*, l'un des meilleurs morceaux de sa *Cléopâtre*.

Le *Caloandre* n'est pas le seul roman de Marini: il en composa un autre intitulé les *Débats des Désespérés* (5), qui eut à peu près le même succès et un grand nombre d'éditions. On le connaît en

(1) Paris, 1668, 3 vol. in-8°.

(2) LE LUTRIN, ch. V.

(3) Amsterdam, 1740; Paris, 1760; et Lyon, 1780, 3 vol. in-12.

(4) En 1787.

(5) *Le Gare de' desperati*. Milan, 1644, in-8°.

France par la traduction abrégée qu'en fit Duserrey, sous le titre des *Désespérés* (1). L'intrigue en est pareillement très compliquée; mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'après avoir porté au comble le trouble et l'embarras des personnages, l'auteur dénoue sa fable avec art et de la manière la plus satisfaisante (2). Marini voulut faire amende honorable de ses romans, en publiant quelques ouvrages ascétiques (3); mais loin de les faire oublier, ces nouvelles productions n'en firent que mieux sentir l'intérêt.

J'ai réservé ici une place pour le roman de Jean-Victor Rossi, intitulé l'*Eudamia* (4). Il est écrit en latin comme tous les ouvrages du même auteur, dont nous avons souvent fait mention dans cette histoire, ce qui fait supposer qu'il n'était pas destiné à la multitude; et par-là Rossi manquait le véritable but que ce genre doit supposer. Mais comme cette espèce de roman intéressait principalement les hommes de lettres, soit par la matière,

(1) Paris, 1733, in-12.

(2) *Voy.* le discours de Delandine sur les romans de chevalerie, dans l'édition qu'il a donnée des *Romans héroïques* de Marini. Lyon, 1788, 4 vol. in-12.

(3) Surtout *Il caso non a caso*. Rome, 1650, in-16.

(4) *Eudamia*, libri VIII, Amsterdam, 1637, chez les Elzevirs, in-12; et libri X, Cologne (Amsterdam), 1645 et 1740, in-8.

soit par les remarques auxquelles elle donnait lieu, leurs auteurs se faisaient un devoir de les rédiger dans une langue étrangère aux autres classes. Nous avons ailleurs rendu compte de la *Cité du Soleil* de Campanella : elle peut être regardée comme un roman de cette espèce, tel que l'*Utopie* de Morus; mais l'invention en étant peu ingénieuse, nous avons cru ne devoir nous occuper que des idées qu'elle renferme. La forme de l'*Eudamia* est proprement romanesque. Ce fut probablement l'*Argenis* de Jean Barclay, généralement accueilli vers le commencement de ce siècle (1), qui en donna la première idée. L'*Eudamia*, qui parut quelques années après l'*Argenis*, est, comme ce roman, écrite en latin; elle est aussi entremêlée de vers; et l'auteur, à l'exemple de Pétrone, y présente des personnages réels sous le voile de l'allégorie. Rossi a sur Barclay l'avantage d'une latinité correcte et pure; mais l'*Argenis* est supérieure à l'*Eudamie* par l'étendue du plan et la variété des caractères. Rossi s'est borné à peindre les mœurs de Rome et de son siècle; il semble en faire la satire, et il ne fait que nous en offrir l'histoire. Mais comme il n'aurait pu révéler sans danger certains faits et certaines vérités, il donne à ses personnages des noms anciens, et les place dans des lieux et à une époque qui ne furent pas les leurs. Ses con-

(1) Paris, 1621 et 1625.

temporains durent sans doute trouver à ce roman un intérêt historique fort piquant; mais la postérité a besoin d'une clé pour bien l'entendre, ce qui en diminue pour elle l'intérêt. Cette clé existe pour les huit premiers livres; nous la devons à Christophe Gryphius (1). Le P. Aprosio promit de donner celle des deux livres suivans; mais il ne tint pas sa parole(2). Disons maintenant quelque chose de ce roman, peu connu, même en Italie, et totalement ignoré partout ailleurs.

L'auteur, par le nom d'*Eudamie*, désigne une des îles de la Mauritanie, dans l'Océan. Loin de faire de cette île imaginaire une nouvelle Utopie, il y place le tableau des vices et des ridicules de Rome moderne; et voici de quelle manière. Deux complices de la conspiration de Séjan, Flavius Vopiscus et Paul-Émile, ayant pris la fuite pour se sauver en Afrique, sont jetés par la tempête dans l'île d'*Eudamie.* Ils y trouvent Gallonius, qu'un accident semblable y avait amené quelques années auparavant. Gallonius, qui avait été un des confidens les plus intimes de Séjan, reconnaît ses deux concitoyens, et leur offre l'hospitalité. Par son moyen, Flavius Vopiscus et Paul-Émile apprennent et ob-

(1) On la trouve dans son *Apparatus de scriptoribus historiam sæculi* XVII *illustrantibus*, p. 491, et suiv.

(2) *Voy.* sa *Bibliotheca Aprosiana.*

servent tout ce qui a rapport aux mœurs, aux usages et aux institutions des habitans de l'île, ainsi que plusieurs de leurs aventures. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans ce roman une fable suivie et développée; c'est une série d'observations, de tableaux, de récits qui se succèdent sans aucune liaison; enfin ce sont les remarques de deux voyageurs qui cherchent à s'instruire et à s'amuser. Malheureusement ces détails, qui fournissent à l'auteur l'occasion de faire admirer son style, n'ont pas toujours tout ce qu'il faut pour soutenir l'attention du lecteur.

Nous apprenons d'abord que le gouvernement des Eudémiens est confié à quinze dynastes ou aristocrates, présidés par un chef électif. Ils se sont imposé la morale la plus austère, et ceux qui s'obligent à vivre dans le célibat obtiennent, après leur mort, les honneurs de l'apothéose et des autels. Toutefois, la plupart possèdent des femmes et se livrent à toutes sortes de voluptés. C'est de ces grands personnages que l'auteur veut nous entretenir, et il n'est pas difficile d'apercevoir l'objet réel de ces fictions. Gallonius, qui est au service d'un dynaste, se trouve à même de pouvoir satisfaire la curiosité de ses hôtes. Un jour il arrive avec eux chez Bibulus, grand-prêtre de Bacchus, qui l'attendait avec l'impatience la plus vive. Mais Bibulus était en ce moment fort occupé; il donnait à manger à ses animaux domestiques, dont il était constamment

entouré. Obligé d'attendre, Gallonius s'amuse avec ses compagnons à parcourir de grandes épitaphes qui tapissaient tout un salon; c'étaient des monumens élevés à la mémoire des chats et des chiens dont la mort avait causé les larmes et les regrets de leur maître. Enfin il est admis, et le grand-prêtre lui donne commission de lui procurer deux singes qu'il venait de voir chez un particulier de la ville. Le trait le plus piquant de cet épisode, c'est de voir Bibulus, tout entier à ses bêtes, ordonner de transporter à l'hôpital un homme de lettres attaché à sa personne, et qu'une maladie rendait incapable de continuer son service (1). La plupart des tableaux que l'auteur nous présente sont de cette nature; et s'il y faisait allusion aux prélats et aux cardinaux de son temps, on peut assurer que les protestans même n'en ont pas publié de plus hideux.

On rencontre parfois dans cet ouvrage des épisodes assez plaisans. En voici un souvent reproduit sous diverses formes. Un vieillard, consumé par l'âge et plus encore par ses vices, tombe dans une telle léthargie, qu'on le croit mort. Sa femme, impatiente de s'en voir entièrement débarrassée, le fait enterrer au plus vite. Cependant le vieillard revient bientôt à lui, et se croyant dans

(1) Livre I, p. 9.

son lit auprès de sa femme, il veut la réveiller pour qu'elle aille ouvrir les fenêtres; mais ses efforts sont vains, car ce qu'il prend pour elle n'est qu'un cadavre qui gît à son côté. Ses mains en rencontrent un second; et comme il n'a pas de sa femme une trop bonne opinion, il se figure que c'est un galant. Se levant tout en colère, il veut la tirer par un pied; mais quel est son effroi quand il sent que la jambe se détache du corps auquel elle appartenait! Enfin il s'aperçoit qu'il est enfermé dans un tombeau, et environné de lambeaux et d'ossemens. Ses cris auraient été inutiles, si quelque temps après on ne fût venu rouvrir la tombe pour y déposer un autre mort. C'est ainsi qu'il fut délivré, et ramené, au milieu des huées de la populace, chez sa femme, au moment où elle s'y attendait le moins (1).

On trouve ailleurs un épisode d'une nature toute différente, et qui seul pourrait fournir le sujet d'un roman (2). Olinde et Philotas, brûlant d'un amour réciproque, avaient en vain espéré de s'unir. Les parents d'Olinde, moins riches que ceux de Philotas, s'étaient, par ce motif, opposés à leur mariage. La jeune fille fut obligée d'épouser un jeune homme aussi pauvre qu'elle; mais elle n'ou-

(1) Livre IV, p. 54.
(2) *Ibid.*, p. 64.

blia pas son amant, et entretint avec lui un commerce de lettres. Bientôt son mari en conçut des soupçons, et menaça son rival de sa colère, s'il ne renonçait entièrement à Olinde. Philotas, piqué de ces menaces, se bat avec lui, et le tue sous les yeux mêmes de son épouse. Aussitôt il prend la fuite, et Olinde est arrêtée et conduite en prison. Pendant que leur procès s'instruit, le sort et la beauté de cette jeune infortunée inspirent à son geôlier tant de pitié et d'amour, qu'il jure de la délivrer, si elle veut à son tour lui permettre de l'épouser. Elle y consent, pour échapper à la mort; ils fuient de compagnie, et gagnent une campagne écartée. Dès qu'ils se croient en sûreté, Olinde veut goûter quelques momens de repos, et l'indiscret geôlier lui rappelant sa promesse, la supplie d'en hâter l'exécution. Elle a beau résister, repousser ses prières et ses efforts; déjà son amant est dans ses bras, et elle va devenir sa victime, quand tout à coup, apercevant le poignard qu'il porte à sa ceinture, elle le lui arrache et l'étend mort à ses pieds. Puis le dépouillant de ses habits, elle s'en revêt, et part pour aller, sous ce déguisement, à la recherche de Philotas. Mais au bout de quelques jours ses ressources se trouvent entièrement épuisées, et elle est obligée d'entrer en service chez une riche famille du village où elle vient de s'arrêter. Mais voici un nouvel incident: la fille de son maître, la prenant pour un jeune garçon, se passionne pour elle et lui déclare son

amour. Olinde se hâte de la tirer d'erreur : elle lui déclare son sexe et lui raconte ses aventures. Cette confession, loin de produire l'effet désiré, ajoute encore à la passion de la jeune fille, qui jure à son amie de la suivre partout où elle voudra aller. Elles prennent enfin la fuite et ne s'arrêtent que lorsqu'elles ont trouvé la ville qu'habite Philotas. La malheureuse Olinde apprend bientôt que son amant y vit avec une courtisane ; le saisissement qu'elle en éprouve, joint à la fatigue et aux souffrances du voyage, lui occasionne une maladie grave qui ne tarde pas à l'emporter. Le merveilleux de l'histoire, c'est que sa compagne, en la soignant, fut atteinte de la même maladie et mourut en même temps qu'elle. Leurs corps furent transportés au temple de Cupidon ; et comme Olinde, avant de mourir, avait fait le récit de ses aventures, tout le monde voulut suivre le convoi de ces deux infortunées. Philotas s'y trouvait aussi ; mais que devint-il, lorsqu'il reconnut sa bien-aimée ! En vain ses amis cherchèrent à lui prodiguer leurs consolations ; le malheureux succomba à sa douleur et à son désespoir.

La légère esquisse que nous avons tracée de cette histoire suffira pour faire sentir tout l'intérêt qu'elle a dû recevoir de l'exécution ; intérêt d'autant plus grand, qu'il paraît que l'événement était réellement arrivé du temps de l'auteur.

Puisqu'on a des motifs pour croire que les récits de ce romancier ne sont pas toujours de pures fic-

tions, nous remarquerons un autre épisode qui semble intéresser encore plus la ville à laquelle le roman fait allusion.

Une bigote qui, sans être attachée à l'ordre des Vestales, en pratiquait chez elle toutes les austérités, allait visiter les dames les plus distinguées de la ville, et celles-ci s'empressaient de l'accueillir et de l'entourer de marques de respect. Elle avait rapporté des temples et des sanctuaires les plus célèbres divers témoignages de sa piété. On lui avait même permis d'entrer toutes les fois qu'elle le voudrait dans la retraite sacrée des Vestales, car on croyait qu'elle sanctifiait tous les lieux où elle daignait passer la nuit. Bref, une jolie veuve, voulant à son tour être honorée de ses pieuses visites, la pria de venir loger chez elle pendant quelques jours pour la diriger par ses conseils; elle obtint même que la pieuse femme couchât dans sa chambre et tout près de son lit. Dès la première nuit, toutes deux sont à peine couchées, que la sainte se plaint d'un froid excessif; force fut à la dame de l'engager à passer dans son propre lit pour se réchauffer à ses côtés. Il n'y avait que peu d'instans qu'elles y étaient ensemble, quand la dame s'aperçut que la sainte femme n'était rien moins qu'un saint homme. Loin d'en paraître courroucée, elle feint au contraire de remercier les dieux de cette heureuse aventure et demande la permission de s'éloigner un moment pour repa-

mettre dans un appareil plus convenable. Au moyen de cette ruse, elle a le temps d'assembler ses valets et des témoins qui viennent s'emparer du fourbe et le conduisent devant le préteur. Il fut aussitôt reconnu et condamné à être pendu. Plusieurs conteurs se sont depuis emparé du fond de cette histoire; mais s'ils ont surpassé Rossi par le charme de l'invention, ils lui laissent le mérite d'avoir raconté une aventure réelle.

Dans toutes les productions des conteurs et des romanciers que nous venons de mentionner, on pourrait à peine signaler quelques traces de ces romans qu'on appelle satiriques, littéraires ou politiques; la plupart n'étaient que chevaleresques, comme le *Caloandre*, qui a servi de modèle à tant d'autres. Mais leur petit nombre, et plus encore leur imperfection, montrent que cette branche de la littérature fut aussi peu cultivée dans le XVIIe siècle que dans le siècle précédent; on ne la cultiva pas plus dans le XVIIIe. Cette stérilité a paru à quelques étrangers un phénomène extraordinaire; ils en ont cherché la cause; et ne la trouvant pas dans les circonstances locales et politiques, ils ont voulu la voir dans l'organisation intellectuelle des Italiens; comme si l'on pouvait refuser les dispositions nécessaires pour composer des romans à une nation qui a tant excellé dans toutes les autres productions littéraires, soit du même genre, soit d'un genre supérieur. Nous avons vu combien de poètes

se livrèrent pendant le XVI[e] siècle à l'épopée romanesque, et à quelle hauteur elle fut portée par Arioste; nous verrons encore combien d'autres suivirent avec succès la même carrière. Et qu'est-ce que l'épopée romanesque, sinon un roman dont les qualités essentielles sont relevées par les charmes de la versification et de la poésie, ce qui en rend l'exécution encore plus difficile et l'effet plus brillant? Disons donc que les Italiens préférèrent cette carrière, la regardant comme plus glorieuse. Ils négligèrent d'autant plus les romans chevaleresques, qu'ils avaient sous les yeux les romans de Boyardo et d'Ariosto, et que tous ceux qui tentèrent de s'exercer depuis dans ce genre, le décréditèrent de plus en plus, par la médiocrité de leurs essais. Sans doute ils avaient tort; c'était un préjugé de leur siècle, mais non, comme on l'a dit, un effet nécessaire de leur organisation. Ce que nous venons d'avancer pour rendre compte de l'état de ce genre littéraire pendant le XVII[e] siècle, est maintenant prouvé par les faits. Les Italiens, ayant enfin compris, par l'exemple des nations les plus civilisées, combien d'avantages on peut tirer de cette branche de la littérature, se sont empressés de la cultiver, et les premiers essais qu'ils viennent de mettre au jour montrent assez que leur génie sait se plier à ce genre comme à tous les autres.

CHAPITRE XVIII.

Polygraphie — Divers traités sur la *Mémoire* naturelle et artificielle, successivement publiés par J.-B. Porta, Jean Brancacci. — Le jeune Martino, prodige de mémoire, à l'âge de sept ans. — Il est dénoncé comme sorcier et possédé du diable, ainsi que son précepteur Mezzetti. — Le jésuite F. Macedo cherche à renouveler les prodiges de mémoire du jeune Martino. — Le P. Théophile Rainaud écrit contre les parlemens, contre les jésuites, ses confrères, et surtout contre les dominicains. — Quelques détails sur la vie de Tassoni, qui figure de nouveau ici comme polygraphe. — Idée analytique de son ouvrage intitulé *Questione*. — Notice sur Fortunio Liceto.

Encyclopédies. — Brunetto Latini donne la première idée de ce genre de compilation, au commencement du XIII[e] siècle. — D'autres essais dans le même genre sont bientôt éclipsés par l'*Encyclopédie philosophique* de Henri Alstédius. — Nicolas Stellicola, concitoyen et confrère du célèbre Porta, à l'académie des *Lincei*, publie son *Encyclopédie pythagoricienne*, suivie, peu de temps après, de sa *Bibliothèque des sciences*. — Jean-Baptiste Doni, vengé de l'injurieux oubli où l'avaient laissé Nicéron, Bayle, Chaufepied, etc. — Il conçoit, sous le titre de *Grand Onomastique*, le projet d'une véritable encyclopédie; la mort l'empêche de l'exécuter. — Le P. Vincent Coronelli compose sa *Bibliothèque universelle*, en quarante volumes, dont sept seulement furent imprimés de son vivant.

Sans avoir brillé dans aucun genre de littérature d'une manière assez remarquable pour s'y

faire un nom, il est un certain nombre d'écrivains qui ont successivement abordé telle ou telle partie du vaste domaine des lettres, avec plus ou moins de succès; d'autres se sont cru la force et ont eu la témérité d'embrasser dans son ensemble toute l'étendue des connaissances humaines. Vains efforts! auxquels le plus grand nombre devait succomber. C'est à cet ordre d'écrivains que nous avons cru devoir consacrer ce chapitre. Nous en ferons trois classes distinctes. Dans la première nous placerons ceux qui n'ont d'autre avantage que d'avoir beaucoup lu et de posséder une mémoire prodigieuse qui retient et classe tout ce qu'elle a pu recueillir. La seconde classe comprendra ceux qui, par le nombre et la diversité des matières qu'ils ont traitées, font supposer en eux une flexibilité d'esprit et une variété de talens vraiment extraordinaires. On peut les désigner sous le nom de *polygraphes*. Mais tous ces auteurs manquent de ce talent qui consiste à saisir les divers genres de connaissances dont on s'est occupé, pour les coordonner suivant leur degré de dépendance, et leur donner une suite et un ensemble satisfaisans. C'est là le plus haut point où puisse s'élever l'esprit humain relativement à l'universalité du savoir: aussi les encyclopédistes, qui forment la troisième classe, sont-ils peu nombreux. Nous distinguerons parmi les écrivains de ces trois classes ceux qui se sont le plus fait remarquer ou

par la singularité ou par l'importance de leurs ouvrages.

Il est impossible de prétendre à cette universalité de connaissances, si l'on n'est pas doué d'une excellente mémoire naturelle, si l'on n'a pas assidument exercé la mémoire artificielle, nécessaires toutes deux pour les embrasser et les classer dans l'ordre le plus convenable. On peut donc considérer l'art de développer la mémoire comme une idée préliminaire, indispensable à qui veut acquérir le genre de savoir dont nous voulons parler. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler d'abord ceux qui ont cherché à donner des règles pour exercer avec fruit cette faculté. Celui qui le premier a senti, parmi les modernes, la nécessité d'apprendre cet art et qui l'a le mieux enseigné, c'est sans doute J.-B. Porta. Il fit paraître, vers le commencement de ce siècle, un ouvrage intitulé l'*Art de se ressouvenir*, où il traitait méthodiquement de la mémoire, tant naturelle qu'artificielle (1). Il emprunte plusieurs moyens à la médecine; mais c'est à des moyens d'une tout autre nature, tirés de l'idéologie, qu'il confie le perfectionnement de cette faculté. Les lieux, les personnes, les images sont pour lui les ressorts les plus propres pour rappeler les divers objets ou faits; car, dit-il, l'attention qu'on

(1) *Ars reminiscendi.* Naples, 1602.

porte sur les uns sert à réveiller le souvenir des autres qui y sont naturellement liés. Il s'attache aux personnages les plus saillans et les place de manière à ce qu'en passant de l'un à l'autre on puisse aisément se rappeler aussi les objets intermédiaires. Il donne peut-être une trop grande importance aux images, qu'il destine même à rendre les mots et à désigner les lettres de l'alphabet et les chiffres arabes; ce qui est, ce nous semble, changer les élémens sans diminuer assez l'embarras. Quoi qu'il en soit, il a formé un nouvel alphabet entièrement composé de figures humaines. Enfin on trouve dans cet ouvrage beaucoup d'observations non moins ingénieuses qu'utiles, surtout relativement à la tachygraphie, qui prouvent combien il a ajouté à ce qu'avaient enseigné à cet égard Aristote et Cicéron; et si l'on comparait les idées de Porta avec celles que Bâcon publia, à la même époque, sur cette matière, peut-être le mérite de l'Italien deviendrait-il encore plus remarquable.

Le même sujet fut traité, vers la fin de ce siècle, par un Sicilien, Jean Brancacci, de Palerme. Très versé dans les sciences exactes, dans les bonnes lettres et dans les langues savantes, il s'était acquis une mémoire extraordinaire, au moyen, disait-il, d'une méthode de son invention. Il publia même un petit essai (1) d'un grand ouvrage qu'il médi-

(1) *Ars memoriæ vindicatæ.* Palerme, 1702, in-12. Voy, les

tait, et où il se proposait de traiter complètement : 1.° des moyens physiques propres à développer la mémoire naturelle ; 2° de la méthode la plus convenable pour former la mémoire artificielle ; 3° de la manière d'appliquer utilement la mémoire à chaque science ou à chaque genre littéraire en particulier. On a généralement regretté que cet ouvrage n'ait jamais paru (1).

Voyons maintenant jusqu'à quel point les hommes de lettres d'Italie ont su profiter de ce moyen pendant le XVII.e siècle, et suivons leurs premiers pas dans une carrière si vaste et où il était si facile de s'égarer. Le premier que nous voulons signaler dans cette histoire, c'est Jacques Martino Modenese qui, à l'âge de sept ans et demi, étonna tellement ses contemporains, qu'on finit par le regarder plutôt comme un inspiré du diable, que comme un prodige de la nature et de l'art. Né en 1639 à Recano, dans le diocèse d'Adria, de parens pauvres, il habitait, avec sa famille, Budrio, dans le Bolonais, et s'y occupait, ainsi que son père, à travailler le chanvre. Un jour qu'il se trouvait à l'église, il fut remarqué par un père Servite, Jean-Baptiste Mez-

---

Actes de Leipsick, de l'an 1703, pag. 65 et suiv., et surtout le *Giornale de' letterati d'Italia*, t. XVIII, pag. 267.

(1) Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, vol. II, pag. 1994.

zetti, qui, frappé de l'attention avec laquelle cet enfant écoutait la messe, conçut le dessein de le demander à son père et de lui donner une éducation convenable. Il obtint de l'emmener avec lui à Bologne, où il commença par lui apprendre le latin, le grec et l'hébreu, et successivement tout ce que les sciences lui offraient de plus intéressant.

Jacques avait à peine achevé sa septième année, qu'il rendait compte de tout ce qu'il venait d'apprendre avec une promptitude étonnante. Mezzetti se proposa de tirer parti de ce phénomène singulier. Il le conduisit à Rome, en 1647, pour l'offrir en spectacle à tout ce que cette capitale avait de plus distingué. Il fit annoncer une thèse publique, dédiée à Innocent X, pour le jour de la Pentecôte, dans l'église de Saint-Marcel. Le petit Jacques s'engageait à disputer sur un nombre extraordinaire de questions relatives à la philosophie, à la jurisprudence, à la médecine, même à la théologie et à d'autres sujets. On conserve encore le prospectus de ces nombreuses propositions, avec le portrait du jeune soutenant qui obtint un succès complet. Plusieurs cardinaux rendirent ce spectacle encore plus imposant par leur présence. Le cardinal Pallavicino voulut être du nombre des opposans. L'affluence des spectateurs fut si grande, que les gardes du pape furent obligés d'intervenir. On ne parlait plus à Rome que de ce prodige. Jean-Vic-

tor Rossi, qui en fut témoin, s'empressa même de donner au jeune Modenese une place distincte dans sa *Pinacothèque* (1).

Le P. Mezzetti avait espéré tirer parti de cette thèse que son élève venait de soutenir avec tant d'éclat; mais il eut beau le recommander à ceux qui l'avaient admiré, il ne put jamais obtenir du pape l'audience qu'il avait sollicitée. De charitables moines, selon la coutume du temps, ne manquèrent pas de l'accuser de magie auprès des inquisiteurs; et la seule récompense qu'il recueillit de tous ses soins, ce fut de pouvoir partir de Rome avec son élève. Ils retournèrent à Bologne. Comme on ne pouvait pas contester là plus qu'ailleurs le savoir du jeune Modenese, l'on continua à en faire honneur au diable. Le P. Mezzetti fut regardé comme un sorcier, et l'on ne vit dans le pauvre Modenese qu'un possédé et l'antechrist (2). Deux circonstances vinrent encore fortifier cette opinion. Le précepteur, que ses chagrins avaient rendu fou, se précipita du haut d'un clocher; et l'élève, pro-

(1) Pl. III, n° LXXV. *Atque omnium consensu sic tum est judicatum, monstri ac prodigii cujuspiam simile videri, tantam vim doctrinæ et eruditionis in eam ætatulam convenire.* pag. 300.

(2) Cancellieri, *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria*, etc. Rome, 1815, pag. 80.

bablement indigné contre les procédés de ses ennemis, négligea ses études et ne tint point ce qu'il avait promis. Il mourut en effet en 1649 ou 1658, sans laisser aucune autre preuve de cette prodigieuse érudition.

Quelques années après le P. François Macedo se plut à renouveler à Rome et à Venise le spectacle qu'avait donné Mezzetti dans la première de ces deux villes. Il était Portugais; mais il eut trop de rapports avec l'histoire littéraire d'Italie, pour que l'on puisse se dispenser de le placer ici comme une des lumières de cette contrée. Il fut d'abord jésuite, ensuite cordelier; et ce ne fut que par ambition qu'il abandonna saint Ignace et saint François pour figurer parmi les professeurs et les diplomates. Etant venu à Paris pour soutenir le parti du duc de Bragance, il obtint le titre de prédicateur de S. M. T. C.; et, dans l'espoir d'acquérir plus de renommée, il défendit les propositions de l'évêque d'Ypres, c'est-à-dire la doctrine le plus opposée à celle qu'il avait professée jusqu'alors. Mais aussitôt que ces propositions eurent été condamnées par Innocent X, il n'hésita point à se déclarer contre elles, et mérita même qu'Alexandre VII le nommât professeur d'histoire ecclésiastique au collége de Sapience. C'est là que, dans l'espoir d'une fortune plus rapide, il entreprit, en 1657, de résoudre toutes les questions qu'on voudrait lui adresser sur le savoir hu-

main. Il donnait à sa thèse le titre peu modeste d'*Encyclopédie* (1). Quelque temps après il alla faire à Venise le même essai d'improvisateur, et il y fut jugé digne d'occuper la chaire de philosophie morale à l'université de Padoue, où il mourut en 1681, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il faut croire qu'il conserva toujours sa réputation, car on plaça son buste en bronze dans l'église des Cordeliers, où il fut inhumé.

On compterait difficilement la quantité prodigieuse d'écrits que ce religieux infatigable composa et publia de son vivant. Le P. Nicéron en signale jusqu'à soixante-neuf, dont il indique les différens titres (2); et sa liste est bien loin d'être complète. La *Bibliothèque portugaise* en compte jusqu'à cent neuf imprimés et trente inédits. Il avait aussi composé, comme il le dit lui-même, jusqu'à cent cinquante *discours*, et environ cent cinquante mille vers. Il est vrai qu'il ne traite ordinairement que des matières ecclésiastiques; mais il déploie toujours une abondance qui, quel qu'en soit l'objet, étonne le vulgaire des lecteurs, accoutumés à admirer plutôt le nombre que la valeur des idées. Le P. Macedo se fit remarquer sur-

(1) *Encyclopedia in agonem litteratorum producta.* Rome, 1657, in-fol.

(2) *Mémoires*, t. XXXI, pag. 317.

spéciale, il nous semble qu'il mérite seulement d'être considéré comme un *polygraphe* remarquable par sa fécondité, quoiqu'il ait aussi tous les défauts des compilateurs. Il possédait une sorte d'énergie d'expression qui, malgré la monotonie de son débit, donnait encore plus d'éclat à la variété de ses connaissances. Il avait retenu de son pays un ton de franchise qui n'était pas commun au reste des Italiens. Bien qu'il eût abandonné les institutions de sa première patrie, il ne se faisait pas scrupule de regarder ses nouveaux concitoyens comme des esclaves, et se glorifiait d'appartenir à un peuple qui jouissait encore de quelque liberté (1).

Un autre polygraphe de la même époque, est le P. Théophile Rainaud, jésuite, qui avait autant de goût, mais plus de savoir que Gaudenzi. Il est réputé Français, parce qu'il passa en France presque toute sa vie; mais il naquit en 1583 à Sospello, dans le comté de Nice, et ne renonça jamais à son titre d'Italien. Malgré les vicissitudes qui traversèrent sa carrière, elle n'en fut pas moins consacrée tout entière aux travaux littéraires. On avait publié un ouvrage dans lequel on condamnait sans ménagement la ligue que le cardinal de Richelieu venait de conclure entre la France et les protes-

(1) Fabroni, *Vitæ*, t. XIV.

tans d'Allemagne. Le cardinal eût désiré que le P. Rainaud, qui passait pour le plus habile controversiste du temps, réfutât cet ouvrage; mais le jésuite, fidèle à ses confrères, eut le courage de résister au ministre et de refuser sa protection. Il osa même lui reprocher la captivité dans laquelle il laissait languir un autre jésuite, le P. Monod, soupçonné d'avoir écrit des vers satiriques contre ce cardinal tout-puissant. Le P. Rainaud fut aussi mis en prison; mais après son procès il fut relâché, reconnu innocent. Une fois que cet écrivain avait embrassé quelque opinion, il ne laissait plus ni paix ni repos à ceux qui avaient adopté l'opinion contraire. Les parlemens d'Aix et de Toulouse condamnèrent au feu l'un de ses ouvrages. Il se brouilla aussi avec les jésuites. Il en voulait principalement aux dominicains, et par conséquent il n'épargna ni sainte Catherine, ni saint Thomas, ni la Sainte-Vierge. A l'en croire, la *prédétermination* des Thomistes était la *religion des bêtes*(1). Il donna même ce titre à un de ses traités, destiné à combattre cette nouvelle espèce de fatalité théologique. Bien que d'ordinaire il ne se fût occupé que d'études ecclésiastiques, il traita aussi de la médecine et de plusieurs autres matières. Nicéron (2) a compté de lui

(1) *Religio bestiarum.*

(2) *Loc. cit.*

jusqu'à quatre-vingt-treize ouvrages. Un Français eut la mauvaise idée d'en publier vingt volumes in-folio; ce qui causa la ruine de l'éditeur (1). Parmi les nombreux ouvrages de ce polygraphe, on distingue le *Traité des Castrats* (2). Un certain Zacharie Pasqualigo n'avait pas rougi de justifier, dans ses *Décisions morales*, cette scandaleuse mutilation. Melchior Inchofer osa le premier réclamer contre cette barbarie; mais les théologiens romains voulaient à toute force des *Soprani*.

D'autres écrivains, qui joignaient le jugement à l'érudition, surent donner à leurs vastes connaissances plus de critique et d'intérêt. Ils n'étouffent pas leurs pensées sous un amas de citations décousues; ils tirent parti de leur immense érudition pour faire de nouvelles recherches et y ajouter leurs propres remarques. Tel fut sans doute cet Alexandre Tassoni, que nous avons déjà plusieurs fois rencontré et signalé avec honneur dans le cours de cette histoire. Nous avons donné quelques détails sur sa vie, lorsque nous avons parlé des épopées comiques; mais ne le considérant ici que comme polygraphe, nous nous bornerons à remarquer les

(1) Dix-neuf volumes furent imprimés à Lyon, en 1661; et, en 1669, on y ajouta le vingtième, sous le titre bizarre d'*Apopompæus*, qui contenait les écrits satiriques de l'auteur.

(2) On le trouve dans le quinzième volume.

circonstances qui contribuèrent à enrichir son esprit de cette variété de connaissances.

Il étudia d'abord le grec et le latin, sous la direction de Lazare Labadini qui florissait à Modène. Il apprit ensuite la philosophie et les sciences naturelles sous le célèbre Ulysse Aldrovrandi, à Bologne, et la jurisprudence à Ferrare, sous le professeur Cremonino. Il avait fréquenté aussi l'université de Pise, où il puisa probablement ces principes de liberté qu'y répandait le jeune Galileo, et qu'il professa toujours lui-même. Enfin, servant tantôt un prince, tantôt un autre, il eut occasion de voyager et de multiplier ses recherches et ses observations. Il visita les diverses provinces d'Italie et surtout le royaume de Naples. Mais ses fréquens voyages ne l'empêchèrent jamais de poursuivre ses études et ses travaux. Nous rappelions, il n'y a qu'un moment, ses *Considérations* sur les poésies de Petrarca, qui lui firent tant d'honneur et tant d'ennemis. Sa *Secchia rapita* fut regardée comme un poème original dans son genre. Les nombreuses *Remarques* qu'il laissa sur le vocabulaire de la Crusca, et plus encore le précis des longues *Annales ecclésiastiques* de Baronius, qu'il légua à Fulvius Testi, son ami, pour le faire imprimer, prouvent qu'il était versé dans ces divers genres d'érudition ; mais ce qui le prouve surtout, c'est l'ouvrage dont nous allons rendre compte.

Il en publia d'abord un essai sous le titre de *Questions* (1); puis il le porta successivement jusqu'à dix livres, et l'intitula *Pensées diverses*. Il y traite des sciences, des lettres et des arts; il parcourt tout le domaine du savoir humain, à cette époque, et s'arrête, tantôt sur un sujet, tantôt sur un autre, selon qu'il les juge dignes de son attention. Il se propose diverses questions et cherche à les résoudre de son mieux. Il s'en faut de beaucoup qu'elles soient toutes d'un grand intérêt; mais il les relève ordinairement par quelques traits d'esprit qui semblent naturels chez lui. Chacun des dix livres, dont l'ouvrage se compose, comprend une série de sujets, dont la plupart ont quelques rapports entre eux. Qu'on n'y cherche cependant pas un ordre suivi et méthodique. En général les cinq premiers livres roulent sur des questions relatives aux sciences physiques. Dans les quatre suivans l'auteur nous entretient tantôt de littérature, tantôt de morale, ou de politique. Dans le dixième, qui est le dernier, il esquisse une partie de l'érudition ancienne et moderne, pour comparer les connaissances des Grecs et des Romains avec celles de son siècle. A dire vrai, Tassoni se montre ordinairement supérieur à ses contemporains, quoiqu'il

(1) Modène, 1608. L'ouvrage reparut divisé en neuf livres, *ibid.*, 1612; puis de nouveau en dix, à Carpi, 1620.

n'en évite pas toujours les préjugés et les défauts. Il manque même parfois d'exactitude, et ne profite pas de toutes les lumières de son siècle. Cooper Walther a avancé que les *Pensées* de Tassoni nous retracent l'idée des sciences et des arts et de la culture de l'esprit humain, en Italie, au XVIIe siècle (1); c'est une exagération manifeste. Les éditions les plus complètes de cet ouvrage ont suivi de près celle de 1620, faite par l'auteur lui-même; et cependant on y chercherait en vain plusieurs découvertes et quelques-unes des théories que Porta, Galileo, Colonna et d'autres avaient déjà publiées en Italie à cette époque.

Malgré ses omissions et ses méprises, Tassoni a constamment porté dans ses recherches cet esprit d'indépendance et de critique littéraire qu'il avait adopté. Il suit l'exemple et la méthode des Télésiens, sans approuver cependant toutes leurs opinions. Il a souvent recours à ces deux principes, que Telesio appelait le chaud et le froid; et par ce moyen il croit rendre raison de plusieurs phénomènes. Les divers effets du feu, la nature et le mouvement des planètes, la nature de la lumière et les effets du soleil, l'origine des vents et des météores, la raison des diverses qualités spécifiques de l'homme comparé avec d'autres espèces, et de ses caractères les plus remarquables, soit intellectuels,

(1) *Memoirs of Alessandro Tassoni*, etc., pag. 77.

soit moraux; tel est le sujet des six premiers livres. Dans le nombre de problèmes et de solutions qu'ils renferment, on trouve souvent des aperçus plus ou moins heureux, des pensées ingénieuses, surtout lorsque l'auteur réfute les opinions des anciens; mais tout son talent ne peut nous empêcher de voir combien son siècle était peu avancé dans la carrière des sciences naturelles.

L'importance réelle des sciences et des lettres n'avait pas encore été traitée avec autant d'intérêt qu'elle l'est dans le septième livre de Tassoni. Il examine successivement si les lettres sont nécessaires aux républiques; s'il faut qu'un prince soit savant pour être bon et vertueux; si la médecine, le droit et la religion ont besoin des lettres, etc. En abordant ces discussions, il prend le ton de la plaisanterie. Loin de combattre des ennemis, il déclare qu'il veut s'amuser avec des amis dans une sorte de joûte littéraire; mais aux coups qu'il porte, on serait tenté de croire qu'il ne plaisante pas. Il envisage la question sous tous ses points de vue; et son analyse, bien que rapide, est toujours franche et directe. Il signale tous les vices des hommes de lettres, et, plus encore, l'inutilité des diverses sciences, et les dommages qui en résultent ordinairement. Il cite ces princes littérateurs, qu'il appelle des *monstres savans* (1), et que les lettres ont ren-

(1) *Mostri letterati*, pag. 306.

dus encore plus despotes; il abandonne les arts et toutes ces professions oiseuses aux peuples asservis ou impuissans, tels que les Italiens de son temps, qui, pour ne pas exciter la colère et les soupçons du vainqueur, *traînent*, dit-il, *leur vie dans le silence, et se livrent à l'indolence et à l'oisiveté* (1). Ainsi, après nous avoir présenté sous les traits les plus hideux le médecin, le légiste, le controversiste, le littérateur, il célèbre le mérite de cette philosophie qui élève l'ame jusqu'au ciel, et qui ne consiste qu'à faire du bien (2). Tassoni n'a pas sans doute l'éloquence de Jean-Jacques; mais il possède plus d'érudition, et montre sans amertume la vanité et l'insuffisance des lettres. S'il paraît généraliser un peu trop l'abus que l'on fait des sciences et des arts, il ne le confond pas du moins, comme Jean-Jacques, avec l'usage qu'on en pourrait faire (3).

Dans le huitième livre, l'auteur cherche la cause ou la raison de plusieurs opinions, mœurs et usages de quelques peuples anciens ou modernes. Il détermine aussi les principes et les conséquences

---

(1) *Ætatem silentio traducunt*, etc., pag. 322.

(2) *Ibid.*, pag. 364.

(3) Il avoue lui-même, dans une de ses lettres, que sa véritable intention n'est pas de blâmer la nature même de la chose, mais seulement l'abus. *Muratori, vita di Alessandro Tassoni*, pag. 64.

de certains événemens politiques. Pourquoi Rome, se demande-t-il, eut-elle plus d'hommes braves sous la république que sous le gouvernement monarchique? Et, en élève de Tacite, il répond que la vertu des sujets est odieuse aux princes (1). Il montre ailleurs la barbarie de ceux qui oppriment la liberté de leur patrie. Il n'absout pas même Jules-César. Le plus grand crime, selon lui, c'est de se faire le tyran de ses parens et de ses amis (2). Il aborde une question encore plus délicate : Pourquoi les anciens ne combattaient-ils pas pour la religion, comme le font les modernes? Sans discuter si ce qu'il suppose des anciens est vrai, il n'hésite point à dire que les religions modernes sont destructives l'une de l'autre ; et qu'aujourd'hui l'on croit que Dieu regarde cette destruction comme un acte méritoire (3).

Le neuvième livre roule sur divers sujets de littérature ; nous en avons donné quelque idée lorsque nous avons traité des travaux sur les langues et sur la critique littéraire. De là l'auteur passe à la solution de quelques questions plus curieuses qu'utiles, parmi lesquelles on en distingue qui ont encore assez d'importance, bien que la manière

(1) Pag. 393.
(2) Pag. 419.
(3) Pag. 428.

dont elles sont traitées ne satisfasse pas toujours le lecteur. Tassoni indique les causes de la disparition de l'or qu'on a tiré des mines depuis tant de siècles (1). Il essaie de rendre raison des songes et du somnambulisme, si difficile encore à expliquer aujourd'hui.

Nous pourrions joindre aux noms des savans polygraphes, dont nous venons de nous occuper, les noms au moins aussi fameux de Campanella, de Marc-Aurèle Severino, de Géminien Montanari, de d'Aulisio, et de plusieurs autres, non moins recommandables par la variété de leurs connaissances et le nombre de leurs ouvrages, que par l'intérêt de leurs recherches et de leurs découvertes; mais, comme tous ces savans ont déjà figuré dans cette histoire, sous le rapport de quelque mérite spécial, nous ferons seulement mention de Fortunio Liceto, qui n'a pas encore trouvé place parmi les écrivains de ce siècle. Il naquit en 1577, à Crapallo, dans le territoire génois. Il professa la philosophie dans les universités de Pise, de Padoue et de Bologne où il l'avait etudiée, et mourut en 1657, laissant une grande quantité d'ouvrages; le P. Nicéron en cite jusqu'à cinquante-quatre, dans lesquels l'auteur traite les sujets les plus hétérogè-

(1) Pag. 538.

nes. Il s'occupe tour à tour d'érudition, d'histoire, d'antiquité, de médecine, de philosophie, de morale. On distingue surtout, dit Tiraboschi, les deux traités des *Lampes cachées* et des *Bagues des anciens* (1). Liceto refusa à Galileo la priorité de la découverte du Lithéosphore ou pierre phosphorique de Bologne, et réfuta ce qu'avait dit ce physicien sur la cause de la lumière cendrée que l'on aperçoit dans l'hémisphère obscurci de la lune (2).

Quel que soit le mérite des écrivains que nous venons d'indiquer, aucun d'eux n'eut celui de donner à cette variété de connaissances, dont la plupart faisaient parade, l'ordre et l'ensemble nécessaires pour en faire la statistique complète de l'esprit humain, dans le pays, et à l'époque où ils écrivaient. Cette gloire n'était réservée qu'à de véritables *Encyclopédistes;* les Italiens avaient bien, avant les autres nations, tenté de l'acquérir; mais le succès fut bien loin de répondre à leurs efforts. Dans un temps où le nombre des connaissances est encore trop restreint, et où la nature n'en est pas encore bien définie, ni les bornes déterminées, il est impossible de les réduire en un système quel-

(1) *De Lucernis antiquorum reconditis; — de annulis antiquis.*

(2) *Litheosphoros*, ch. XLI, XLIX et L.

conque. Il n'en est cependant ni moins curieux ni moins instructif de signaler les premiers pas hasardés dans une carrière si difficile, et dont il semble que le terme est encore bien loin d'être atteint.

Le premier Italien qui osa se produire dans cette carrière, fut Brunetto Latini. Son *Trésor*, qu'il composa vers le commencement du XIII[e] siècle, est la première *Encyclopédie* qui ait paru depuis la renaissance des lettres, et l'on en fit deux éditions, en 1333 et en 1474 (1). Si l'on en croit Giovio et quelques autres, vers le commencement du XVI[e] siècle, André-Mathieu Acquaviva, comte de Conversano, mort en 1528, avait aussi rédigé une *Encyclopédie*; mais on ignore ce qu'elle est devenue (2). Comme nous n'avons pas sur cet ouvrage d'autres renseignemens, nous citerons les *Commentaires* de Raphaël Maffei, publiés à la même époque (3). Plus tard, dans le même siècle, parut le *Miroir de la science universelle*, de Léonar Fioravanti (4), dont Gabriel Chappuis donna, en 1584, une traduction française. Quelques-uns ont regardé cet

(1) La première fut faite à Trévise, in-fol., elle est fort rare; et la seconde à Venise, in-8°.

(2) *Voy.* Mazzuchelli, *loc. cit.*

(3) *Commentariorum urbanorum libri* XXXVIII. Rome, 1506, in-fol.

(4) *Specchio della scienza universale.* Venise, 1564, in-8°.

ouvrage comme une imitation abrégée du *Speculum majus* ou *Bibliotheca mundi* de Vincent de Beauvais, lecteur de Louis IX et précepteur des fils de ce monarque (1); mais, malgré la conformité du titre, il ne doit pas être regardé comme une imitation servile de celui-ci, qui n'est qu'une compilation de morceaux de diverses chroniques mal rapportés. Si l'ouvrage de Fioravanti est moins étendu, il a sur le premier l'avantage que donnait à l'auteur le progrès des temps et des connaissances. Tous ces essais furent oubliés du moment où parut, vers le commencement du XVII[e] siècle, l'*Encyclopédie* de Jean-Henri Alstedius (2), qui s'était proposé de donner un abrégé méthodique de toutes les sciences. Son ouvrage est composé dans une forme plus régulière que ceux qui l'avaient précédé, et c'est d'après son plan qu'ont travaillé, pendant long-temps, la plupart de ses successeurs.

Bornons-nous maintenant à ceux des Italiens qui ont cherché à figurer comme *Encyclopédistes*.

---

(1) Cet ouvrage fut imprimé pour la première fois à Strasbourg, en 1473, dix vol. in-fol.

(2) Elle parut d'abord sous le titre d'*Encyclopedia philosophiæ*, Herborn, 1610, in-4°, et 1620, 2 vol. in-fol.; ensuite sous le titre d'*Encyclopedia omnium scientiarum*, Lyon, 1640 et 1649, 4 vol. in-fol.

Le premier que nous rencontrons, même avant Alstedius, est ce Jean-Baptiste Porta, dont nous avons si souvent eu occasion de parler. Il mérite bien le titre d'encyclopédiste, dont il honore Paul Sarpi, son ami (1), vu le nombre de ses ouvrages et de ses connaissances. Il n'est point de science, point d'art qu'il n'ait cultivé et même amélioré. Nous l'avons vu traiter dans sa *Magie naturelle* de ce que la nature et l'art offraient de plus extraordinaire (2). Les titres seuls de ses autres ouvrages suffiraient pour nous faire admirer la variété et l'importance des sujets qu'il y traite. Il y expose l'art de connaître les propriétés médicales des minéraux, des végétaux et des animaux (3), ainsi que les caractères moraux et intellectuels des hommes. Il traite en outre de l'optique, de la dioptrique, de la théorie des machines hydrauliques, des mathématiques, de la fortification, de la météorologie et des tranformations de l'air ; de la distillation, de l'agriculture, de l'art de se souvenir, même de l'écriture énigmatique, ou de l'art de cacher ses pensées et de découvrir celles d'autrui. C'est cette grande variété de connaissances qui l'a fait reparaître si souvent au nombre des savans de tout genre dont nous

---

(1) *Magia*, lib. VII, préface.

(2) Ci-devant, t. VII.

(3) Adamson, préface, pag. 11.

nous sommes successivement occupés; et, si la mort ne l'eût pas enlevé sitôt, il eût encore donné au XVIIe siècle un aperçu de toutes les connaissances humaines, réunies en un seul et même tableau, qu'il eût regardé comme l'*Inventaire de toutes les sciences*. Il est probable qu'il eût mieux réussi qu'Alstedius dans cette entreprise, car il possédait des connaissances beaucoup plus importantes et plus variées.

Nicolas Stelliola, concitoyen de Porta et son collègue à l'académie des *Lincei*, et qui s'était chargé d'achever son traité sur le télescope, voulut aussi, à son exemple, entreprendre un travail encyclopédique. Il avait déjà publié en italien son *Encyclopédie pythagoricienne* (1), qui n'est qu'une encyclopédie spéciale; mais, si l'on en croit Thomas Cornelio, son contemporain (2), il en composa une autre sur un plan vaste et général, qu'il appelait *Bibliothèque des sciences*. Stelliola, ayant succédé à Porta dans la direction des *Lincei* de Naples, s'était proposé de nommer leur collége *Gymnase encyclopédique* (3), attendu que c'était là leur genre d'études particulier.

---

(1) Naples, 1616.

(2) Voy. sa *Lettre*, sous le nom de Marc-Aurèle Severino; et Barbieri, *Notizie*, etc.

(3) *Cæsio Lynceæ academiæ principe, Felix Stelliola ency-*

A l'imitation de l'*Encyclopédie pythagoricienne* de Stelliola, Fabrice Bartoletti ou Bertoletti, de Bologne, publia à la même époque une *Encyclopédie hémético-dogmatique*, où il crut renfermer toutes les doctrines relatives à la physiologie, à l'hygiène, à la pathologie, à la séméiotique et à la thérapeutique (1). L'auteur jouissait de son temps d'une grande réputation; professeur de philosophie à Bologne, à Pise, à Mantoue, il se rendit célèbre par la foule de personnes qui venaient, soit l'entendre, soit le consulter. L'ouvrage que nous venons de citer ne fut pas le seul qu'il publia; mais aucun autre ne fut aussi recherché. Bertoletti était né en 1586, et il mourut en 1630 (2). Mais, pour ce qui regarde la nature et l'étendue des travaux de ces deux écrivains, comme ils se sont bornés à une science particulière, et à une classe plus ou moins étendue d'idées analogues, ils n'embrassent pas cette universalité qui forme le caractère encyclopédique.

Secondo Lancelloti, né, vers 1594, à Pérouse, et dont nous avons déjà fait mention, à propos des historiens, occuperait peut-être une place plus dis-

---

clopedicum gymnasium erexit. Odescalchi, *Memorie istorico-critiche*, etc.

(1) *Encyclopedia hemetico-dogmatica, sive orbis doctrinarum medicarum, physiologiæ, pathologiæ, semeioticæ et therapeuticæ.* Bologne, 1615, 1619 et 1621, in-4°.

(2) *Voy.* Mazzuchelli, etc.

tinguée ici, s'il eût pu faire imprimer son ouvrage encyclopédique. Il avait cultivé avec soin sa mémoire, parcouru l'Italie et fréquenté les savans les plus célèbres de l'époque. Notant et commentant tout ce qu'il lisait ou entendait de plus important ou de plus curieux, il avait fait de ses extraits plus de trente gros volumes. En suivant cette méthode Lancelloti devint un prodige d'érudition. L'ouvrage qui lui a fait trouver place parmi les encyclopédistes était intitulé *Acus nautica*. Probablement, de même que l'aiguille aimantée dirige les marins sur l'immense étendue de l'Océan, cet ouvrage avait pour but de nous guider dans le vaste domaine des connaissances humaines. Ce n'était pas un *opuscule*, comme on l'a dit; car il comprenait jusqu'à vingt-deux volumes in-folio. Ne pouvant le faire imprimer en Italie, l'auteur espéra le publier à Paris. Gabriel Naudé lui avait offert à cet effet tous les moyens nécessaires, et même la protection du cardinal Mazarin; et Lancelloti avait suivi ce savant à Paris; mais, épuisé de fatigue et de chagrin, il tomba malade, et mourut en 1643; son Encyclopédie resta inédite.

Nous ne savons quel était l'ordre dans lequel ces écrivains avaient coordonné leurs travaux; avaient-ils adopté l'ordre alphabétique que l'on a suivi dans les dictionnaires, ou l'ordre, plus difficile encore, qui représente le système et la dépendance de nos connaissances? — On avait déjà quelques dic-

tionnaires spéciaux, soit historiques, soit scientifiques; Sarpi avait rédigé dans cette forme une *Histoire des Conciles*, que Montfaucon (1) et Zeno (2) assurent avoir vue. Nous avons encore cité un *Lexique mathématique et astronomique*, de Jérôme Vitali, et un *Vocabulaire de marine*, d'Alexandre Falcone, publiés l'un et l'autre dans le même siècle. Il y eut aussi un *Hierolexicon*, de Dominique Magri, chanoine de Viterbe, mort en 1672 (3). Le P. Galluzzi avait, en même temps, tâché d'indiquer une méthode pour former une véritable encyclopédie, ou plutôt pour acquérir un *savoir encyclopédique* (4). Mais tous ces écrivains s'occupaient plutôt à réunir en un seul corps toutes les connaissances de leur temps qu'à les présenter dans le meilleur ordre possible. Aucun Italien, que je sache, n'essaya de décrire et d'organiser l'arbre encyclopédique des connaisssnces humaines, depuis Bâcon jusqu'à J.-B. Vico, qui, le premier, vers la fin du XVIIe siècle, appela l'attention sur les rapports et la dépendance des parties qui composent ce grand

---

(1) *Diarium Italicum*, pag. 76.

(2) Foscarini, *Letteratura Veneziana*, pag. 354.

(3) Son vocabulaire fut imprimé, après sa mort, d'abord à Rome, en 1677, et ensuite plusieurs fois ailleurs.

(4) *Tarquinii Galluzzi oratio de encyclopediâ, sive de multiplici doctrinarum studio contrahendo*. On le trouve parmi ses discours imprimés à Rome, en 1617, in-12.

système. Qu'on ne cherche donc pas dans les essais encyclopédiques que nous parcourons l'ordre systématique : c'est beaucoup, selon nous, que l'on y ait employé l'ordre alphabétique.

Un écrivain d'une grande considération entreprit d'appliquer cette dernière forme à un vaste plan qui n'avait pas encore été examiné; ce fut Jean-Baptiste Doni, dont les ouvrages aussi nombreux qu'intéressans, soit imprimés, soit inédits, réclament d'autant plus une mention particulière que, comme le remarque Tiraboschi (1), Nicéron, Bayle, Chaufepié et Marchant l'ont scandaleusement oublié dans leurs dictionnaires.

Jean-Baptiste Doni naquit d'une famille noble, à Florence, en 1594. Dès son jeune âge il sentit ce besoin irrésistible de tout apprendre qui le domina pendant tout le cours de sa vie. Il fit ses premières études à Bologne et à Rome, sous les jésuites. Il apprit les langues savantes, surtout le grec et même l'hébreu, ainsi que l'espagnol et le français, qu'il parvint à écrire avec une correction peu ordinaire chez un étranger. Il ne négligea aucune partie de la philosophie et de la littérature, et cultiva spécialement l'histoire et les antiquités. Son père voulait en faire un jurisconsulte, et le jeune Doni se rendit à Bourges pour mieux connaître la

(1) *Loc. cit.*, pag. 287.

doctrine et l'esprit du célèbre Cujas. Mais après cinq années consacrées à ce genre d'études, il conçut une si haute opinion de la jurisprudence, qu'il dédaigna d'entrer dans le barreau, où il la voyait généralement dégradée, et il préféra à cette vie orageuse la paisible obscurité de ses études. Il suivit en France d'abord le nonce Octave Corsini, et ensuite le cardinal François Barberini qui, devenu son intime ami, l'emmena aussi en Espagne. Ces différens voyages favorisaient son goût pour les recherches, et ajoutaient sans cesse à ses connaissances. Les bibliothèques, les cabinets, les académies, les monumens publics, les hommes de lettres les plus célèbres, occupaient ses soins et son attention. Il se lia avec Pétau, Mersenne, Saumaise, Sirmon, Peiresc; Gassendi, en un mot, avec tout ce que la France avait alors de plus distingué.

Riche de toutes sortes de connaissances, il retourna à Rome, où Urbain VIII le nomma secrétaire du sacré collége. Le tourbillon des affaires ne lui fit jamais suspendre ses travaux littéraires: il ne vivait que pour apprendre et pour communiquer aux autres le résultat de ce qu'il avait appris. Il s'appliqua particulièrement à répandre le goût et l'étude du grec et de l'érudition ancienne(1). La mort de ses deux frères l'ayant obligé de retourner dans sa patrie pour soigner les inté-

(1) Ci-dessus, t. XII.

rêts de sa famille, le grand-duc Ferdinand II lui confia la chaire publique d'éloquence ; l'académie florentine et celle de la Crusca l'associèrent à leurs travaux. Doni avait déjà amassé une riche collection de livres, d'inscriptions, de monumens rares, tant anciens que modernes ; mais il jouit peu de cette précieuse collection qui faisait ses délices : la mort l'enleva en 1647, ayant à peine accompli sa cinquante-troisième année.

Doni fut généralement regretté, surtout par ceux qui ajoutaient une importance réelle aux divers travaux littéraires dont il s'était occupé. Il en avait déjà publié quelques-uns, parmi lesquels on distingue son traité *Sur les moyens de rendre salubres les environs de Rome*(1), et principalement ses divers traités sur la musique, dont nous rendrons compte lorsque nous nous occuperons de ce bel art. Toutes ces productions, et d'autres imprimées séparément ou inédites, furent recueillies et publiées ensemble dans le siècle dernier par Antoine-François Gori et Passeri. Cette édition, faite en 1763, comprend trois volumes in-folio. Le chanoine Bandini, dans la vie qu'il a publiée de ce laborieux écrivain a donné un catalogue exact de ceux de ses ouvrages imprimés de son temps et de

---

(1) *De restituendâ salubritate agri romani*, etc. Florence, 1647.

ceux qui étaient restés inédits ou imparfaits (1). Le nombre et la variété de ces productions sont vraiment étonnans; ce qui est encore plus remarquable, c'est que l'immense érudition de Doni ne nuit en rien à la vivacité de son esprit. Il fait tout servir à son dessein principal. Aucun savant n'a mieux combiné la richesse et l'économie. Il rendait compte lui-même de ses travaux littéraires à Gaspard Scioppius, son ami; dans une des lettres qu'il lui écrivit (2), il signale ses divers traités sur *les langues hébraïque, grecque et latine;* sur *l'émigration des anciens peuples;* sur *les monumens chrétiens qui existent chez les mahométans;* et sur *les monumens ethniques qui se trouvent chez ces derniers et chez les chrétiens;* sur *la critique des écrivains et des monumens les plus accrédités;* sur *la poésie, les théâtres, les bâtimens et les costumes des anciens;* sur *l'histoire, les bibliothèques, les anciens manuscrits perdus;* sur *les écrivains florentins et leurs ouvrages;* sur *le vocabulaire de la Crusca;* sur *l'agriculture*, etc.

Tous ces travaux sur des sujets si différens, suffisaient pour lui assurer le titre de génie universel;

(1) *De vitâ et scriptis J.-B. Donii, libri V, adnotationibus illustrati*, etc. Florence, 1755, in-fol.

(2) On trouve cette lettre, datée de 1623, parmi ses traités de musique, t. I, pag. 183.

mais il lui était réservé de le mériter par un travail d'une plus grande importance; c'était, comme il l'appelait, un *Grand Onomastique*, divisé en vingt livres, et dans lequel il devait renfermer tous les mots grecs, latins, italiens, français et allemands, relatifs aux sciences, aux arts, aux métiers et à la vie domestique. Il se proposait de parcourir, dans ce grand vocabulaire, tous les objets de la grammaire, de la musique, de la dialectique, de la physique, de la médecine, de la géographie, de l'histoire, de la mythologie, de la morale, de l'économie civile et domestique, de la politique, des arts, des jeux, etc. La partie, dit-il lui-même, qui regardait l'art militaire, l'économie, l'agriculture et la cuisine, était presque achevée. Bandini désigne aussi quelques autres parties déjà préparées (1); car l'auteur y travaillait sans relâche depuis 1623. Et si quelqu'un eût été capable de conduire à sa fin un ouvrage de cette étendue, certes c'eût été Doni. Ses profondes études, ses connaissances et sa critique, dont il nous a donné tant de preuves, n'étaient point de vains garans du succès.

Vers la fin du XVIIe siècle, un autre écrivain, doué de plus d'abondance encore et de facilité, mais critique moins habile, parce qu'il était moins philosophe que Doni, avait presque terminé un ouvrage

(1) *Loc. cit.*

de la même nature, mais d'une plus grande étendue; cet écrivain était le P. Vincent Cornelli, de Venise, de l'ordre des frères *mineurs conventuels*. Il mérita, par ses divers travaux géographiques, d'être nommé cosmographe de la république de Venise, professeur de géographie, et général de son ordre. C'est de lui que sont ces deux grands globes que l'on voit à Paris dans la bibliothèque du roi, comme nous l'avons dit en son lieu. Mais l'ouvrage immense qu'il avait entrepris, et qu'il termina en 1700, comme il le mandait lui-même à Magliabecchi (1), c'est sa *Bibliothèque universelle*, rédigée suivant l'ordre alphabétique (2). L'auteur ne lui donna pas moins de quarante volumes; mais il n'en publia, de son vivant, que sept, qui ne vont même pas jusqu'à la fin de la lettre E. Il mourut en 1718, avant d'avoir achevé son édition; mais les sept premiers volumes firent peu regretter le reste. Le P. Cornelli était plus versé dans l'histoire que dans les sciences; il accumulait des faits, des circonstances, des contes, sans prendre aucun soin de les combiner et de les féconder, et d'en tirer des résultats de quelque intérêt. On ne peut le regarder

---

(1) Voy. sa *Lettre* parmi les *Epistol. clarorum Venetorum ad Magliabecchium*, t. I, pag. 337.

(2) *Bibliotheca universalis sacro-profana, ordine alphabetico disposita.*

que comme un laborieux compilateur de notices, doué de beaucoup de patience et de facilité ; il les exposait telles qu'il les trouvait, sans aucune espèce d'examen ni de critique. Le seul mérite qu'on ne peut lui contester, c'est d'avoir conçu et exécuté un ouvrage aussi étendu, et de lui avoir donné la forme alphabétique.

Citons enfin un autre travail du même genre, entrepris par Hyacinthe Gimina. Cet écrivain était de Bari, dans le royaume de Naples, et il eut le mérite de répandre l'étude des sciences physiques dans cette partie de la Péninsule. Il avait entrepris, depuis 1692, une *Encyclopédie nouvelle*, où il traitait de toutes les sciences, soit divines, soit humaines, ainsi que de tous les arts, tant libéraux que mécaniques (1). L'ouvrage comprenait sept volumes; mais il n'a vu le jour ni du vivant de l'auteur, ni après sa mort, arrivée en 1735 (2).

Sans doute, toutes ces productions que nous venons de passer en revue n'étaient que le résultat de stériles efforts, ou, tout au plus, des essais de peu d'importance qui, loin de prouver le mérite

(1) Voici le titre de cet ouvrage: *Nova Encyclopedia, sive, novus doctrinarum orbis, in quo scientiæ omnes, tam divinæ quàm humanæ, nec non et artes tùm liberales, tùm mechanicæ, pertractantur.*

(2) Voy. la *Vie* de Gimina, dans la *Raccolta* du P. Calogera, t. XVII.

de ceux qui les ont tentés, témoignent seulement, comme nous l'avons dit au commencement de ce chapitre, de leur courage ou de leur témérité. Ne refusons pas toutefois à quelques-uns d'entre eux la gloire d'avoir ouvert et parcouru sans s'égarer une route si nouvelle, si longue et si difficile. Lors même qu'on ne voudrait pas reconnaître aux Italiens d'autre mérite dans ce genre, ils auront toujours celui d'avoir devancé Harris, qui n'a pas été le premier, comme on l'a dit (1), à donner l'idée d'une encyclopédie alphabétique en langue nationale. Son *Dictionnaire universel des sciences et des arts*, amélioré depuis par Chambers, ne parut que vers le commencement du XVIIIe siècle (2), tandis que J.-B. Doni et quelques autres avaient depuis long-temps déjà adopté le même plan, ainsi que nous l'avons remarqué.

---

(1) Voy. *Nouveau système de biographie alphabétique*. Paris, 1822.

(2) *Lexicon technicum*, etc. Londres, 1708.

CHAPITRE XIX.

Du *Marinisme* et de son influence sur la littérature Italienne —Biographie de J.-B. MARINI, fondateur de cette école célèbre.—Commencements de ce poète.—Aventures de sa jeunesse. — Ses succès lui suscitent de dangereux ennemis; il est indignement calomnié auprès du duc de Savoie. —Il se rend à l'invitation de la reine Marguerite de France. —L'amour du pays natal le ramène à Naples, où il mourut le 25 mars 1625, âgé de cinquante-six ans. — Ses succès en France mettent le sceau à sa célébrité en Italie. — Son école s'établit d'abord à Naples, et s'étend bientôt dans tout le reste de l'Italie. — Il s'exerce dans presque tous les genres de poésie, et laisse dans tous des traces d'un rare talent. — Examen de quelques-uns de ses ouvrages, en particulier de ses *sonnets bucoliques*. — Idée générale de son fameux poème de l'ADONE.— Analyse suivie, chant par chant, de l'ouvrage tout entier. — Considérations morales sur le sujet en lui-même, et la manière dont il est traité. — Critique du poème, par Thomas Stigliani. —Idée des principaux élèves de la nouvelle école, et des écrivains qui eurent le courage de s'élever contre elle, en plaidant la cause du goût, à une époque de corruption et de décadence.

Nous avons tâché de déterminer les caractères généraux et les véritables causes de la corruption du goût pendant le XVII[e] siècle; nous avons remarqué principalement que si cette corruption fut plus ou moins sensible dans tous les genres d'élo-

quence, elle le fut encore plus dans la poésie proprement dite. Consistant dans le plus grand abus d'esprit, de liberté, de talent, elle devait naturellement s'emparer des genres où ces qualités pouvaient le plus impunément dominer. Ainsi la poésie, voulant paraître plus richement ornée que la prose, se surchargea encore plus de ces bizarreries aussi recherchées que ridicules, et devint d'autant plus extravagante, qu'elle affectait plus d'originalité. Cette corruption toutefois fut en raison de l'élévation des genres : ainsi elle se fit plus sentir dans le genre lyrique que dans l'épique et le dramatique; et dans ceux-ci, que dans le satirique et le didactique.

Autant les poètes qui s'y laissèrent entraîner furent célèbres dans leur siècle, autant on les méprise aujourd'hui. Nous croyons toutefois indispensable de rendre compte au moins de ceux qui contribuèrent le plus à cette funeste révolution. Il faut d'abord rendre justice au génie extraordinaire de quelques-uns d'entre eux, et instruire par leur exemple ceux qui se trouvent exposés au même danger.

Nous parlerons donc dans ce chapitre de ce fameux MARINI, regardé comme le fondateur de cette nouvelle école en Italie; nous citerons aussi quelques-uns de ses partisans les plus zélés, et le petit nombre de *Pétrarquistes* qui ne cessèrent de s'op-

poser à leurs innovations. Nous nous occuperons ensuite des poètes qui, également éloignés de la licence des uns et de la timidité des autres, ont ouvert des routes nouvelles, et ajouté à la gloire littéraire de l'Italie.

Jean-Baptiste Marini naquit à Naples, en 1569: nul ne montra si jeune une vocation plus décidée pour la poésie. Son père, qui était un des jurisconsultes les plus fameux de son temps, voulait perpétuer dans sa famille une profession à laquelle il devait son crédit et sa fortune; mais le jeune Marini, loin de se soumettre à la volonté paternelle, y opposa une résistance si opiniâtre, qu'il se vit impitoyablement chassé et contraint d'aller chercher ailleurs un asile. Il trouva un protecteur dans le marquis Manso, l'honorable ami de Tasso; ce seigneur l'accueillit dans sa maison et lui fournit des livres et tous les moyens nécessaires pour avancer dans la carrière qu'il avait préférée. Nommé, peu de temps après, sécretaire du grand-amiral du royaume de Naples, le prince de Conca, Marini eut l'occasion de connaître tout ce que Naples avait alors de plus distingué. Il est probable qu'il connut aussi Tasso, lorsque ce poète infortuné y vint demander asile à ses compatriotes et à ses amis, et sans doute il en reçut d'utiles leçons. Malheureusement il voulut servir à la fois les muses et les amours, ce qui l'exposa à de fâcheu-

ses aventures. Doué d'une extrême vivacité, il ne se borna pas à satisfaire ses passions, il fallut aussi qu'il servît celles des autres. Un de ses amis se trouvait engagé dans une affaire fort dangereuse : Marini y prit part ; mais tout ayant été découvert, on l'arrêta avec son compagnon. Celui-ci fut condamné à mort, et Marini dut sa liberté à l'intercession du marquis Manso et d'autres personnages puissants. Soit ressentiment, soit honte, il abandonna aussitôt son pays et se rendit à Rome, où il trouva de nouveaux protecteurs. Le cardinal Pierre Aldobrandini le prit tellement en affection, qu'il l'amena à Ravenne, dont il était archevêque, et de là à Turin, où il fut envoyé en qualité de légat. Marini y avait été précédé par la réputation dont il avait joui dans les autres villes de l'Italie; et Turin devint bientôt le théâtre de sa gloire, mais en même temps de ses infortunes. Il composa d'abord un panégyrique en vers du duc Charles-Emmanuel, qui le nomma chevalier de Saint-Maurice et l'employa honorablement dans sa cour. Il charmait les courtisans par ses traits satiriques et spirituels, et plus encore par des vers qu'on répétait et qu'on applaudissait généralement. Ces succès éveillèrent bientôt la jalousie des esprits médiocres, et particulièrement d'un certain Gaspard Murtola, Génois, qui faisait aussi des vers, et se croyait supérieur à Marini. On commença par se lancer quelques traits mordants. Murtola avait publié un poème sur la

Création du monde (1) ; Marini le tourna en ridicule dans un sonnet, et Murtola répondit par un *Abrégé de la vie de Marini*, qui n'était qu'une satire sanglante contre ce poète (2). Bientôt parurent de part et d'autre des vers désignés sous le nom de *Sifflets* et de *Risées*, et qui, recueillis, formèrent la *Murtoléide* et la *Marinéide* (3). Il ne manquait plus que d'en venir aux armes ; le lâche Murtola attendit bravement son adversaire dans la rue, lui tira un coup de fusil, et blessa un favori du duc qui se trouvait à côté de Marini. Arrêté sur-le-champ, il eût été condamné à mort ; mais Marini demanda et obtint sa grace. Il voulut lui en porter lui-même la nouvelle, espérant par ce procédé le forcer à une entière réconciliation. Mais Murtola, aussitôt qu'il fut libre, prit la fuite, méditant une vengeance plus complète et plus sûre. Il réussit bientôt, au moyen d'un de ses amis, à faire accroire au duc de Savoie que Marini l'avait tourné en ridicule dans un petit poème intitulé la *Cocagne*. Charles-Emmanuel fit de suite arrêter le poète sans vouloir entendre sa justification. Nous avons cru devoir rappeler ce fait, que la plupart

---

(1) *Il Mondo creato*, Venise, 1608.

(2) *Compendio della vita del cavalier Marini.*

(3) *La Murtoleide, o Fischiate del Marini ; la Marineide, o Risate del Murtola...*

des biographes ont trop négligé; il contient une nouvelle leçon pour les poètes qui ambitionnent la protection des grands.

Marini fut jeté dans un cachot comme Tasso; celui-ci s'était vu confondu avec des fous: Marini se trouva au milieu des plus vils criminels. On lui enleva ses papiers et on lui défendit toute lecture, ce qui était la plus grande peine qu'on pût lui infliger. Il a décrit lui-même l'horreur de son état, qu'il comparait à l'enfer. Cependant, bien que les objets qui l'entouraient ne fussent pas de nature à l'inspirer, il ne put s'empêcher de composer quelques vers, que parfois il improvisait et qu'il appelait les enfants de sa douleur. Ses lamentations finirent par toucher enfin le cœur de plusieurs princes et cardinaux; le vice-roi de Naples intercéda pour lui; mais Marini continua de languir dans sa prison. Enfin, après neuf mois, il dut sa liberté à celui qui l'avait déjà tiré des prisons de Naples. Le marquis Manso prouva au duc de Savoie que le poème de la *Cocagne*, dans lequel il se croyait compromis, avait été composé à Naples pendant la première jeunesse de l'auteur, et bien avant que celui-ci eût connu le duc et mérité sa protection. Convaincu de l'innocence de Marini, Charles-Emmanuel demanda une garantie qui pût l'assurer contre le ressentiment du poète. Il promit de le rétablir dans ses bonnes graces et de le dédommager de tout ce qu'il avait souffert,

si quelque personne de distinction voulait répondre pour lui. Marini ne pouvant se procurer une telle garantie, le duc se contenta d'une espèce de traité par lequel il s'obligeait à continuer sa protection au poète; et le poète, non-seulement à ne rien écrire contre son protecteur, mais à lui consacrer ses talents. Nous ne savons pas si le duc de Savoie continua à Marini ses appointements; ce qui est certain, c'est que le poète fut fidèle, de son côté, à l'engagement (1).

La reine Marguerite de France avait invité Marini à venir à sa cour; il préféra cette protection à celle du duc de Savoie, et partit en 1615 pour Paris. Après la mort de Marguerite, il fut honoré de la faveur de Marie de Médicis, seconde femme de Henri IV. Elle lui assigna une pension de 1500 écus, qui fut ensuite portée à 2000, parce qu'il avait chanté l'apothéose de cette princesse. Marini se vit biëntôt fêté par tous les courtisans et par tous les hommes de lettres de Paris. Tasso ne reçut pas autant d'honneurs. « Je suis écrivait-« il au comte San-Vitali, chargé de richesses; j'ai « non-seulement la protection du roi, mais encore

(1) Dans plusieurs endroits de l'*Adone*, et surtout dans le chant X. Nous avons tiré tout ce que nous venons d'exposer de la correspondance même de Marini. Voy. *Lettere del cavalier Marini*, Venise, 1628, pag. 191.

celle de tous les princes (1). Je possède tant d'argent, que je pourrais en faire part à mes amis (2). »
Marini fut généralement admiré en France, et c'est au milieu des plaisirs dont il était entouré qu'il continua et acheva son grand poème, l'*Adone*, commencé en Italie, et qu'il fit paraître à Paris, en 1623.

La fortune et les honneurs ne purent lui faire oublier son pays natal; et, ayant obtenu la permission du roi, il partit pour l'Italie. Son voyage fut une suite de triomphes: toutes les villes par lesquelles il passait lui faisaient à l'envi l'accueil le plus flatteur. A Rome, les personnages les plus éminents se disputèrent l'honneur de le recevoir. Les *Humoristes*, qui l'avaient applaudi dans sa jeunesse, le proclamèrent leur chef. Marini se rendit le plus tôt qu'il pût à Naples. Ses compatriotes, honteux de l'humiliation qu'il y avait essuyée, firent tout ce qui dépendait d'eux pour chercher à la lui faire oublier. Les académies, les familles nobles, la cour le fêtaient tour à tour. Le vice-roi le voulait tous les jours auprès de lui; la ville lui destina même une statue, comme monument public de son estime et de son attachement. Marini, de son côté, se proposait de se fixer dans sa patrie; il

(1) *Lettere*, pag. 46.

(2) *Loc. cit.*, pag. 51.

forma le projet de bâtir une maison délicieuse, d'y former une riche bibliothèque et un Musée magnifique, pour l'agrément et l'instruction de ses concitoyens. Ami des beaux-arts comme il l'était des Muses, il entretenait à Rome, à Bologne, à Venise, divers artistes, et leur commandait des tableaux dont lui-même leur fournissait le sujet. En même temps il faisait venir de toutes parts, à grands frais, des livres, des estampes et d'autres objets rares. C'est ainsi que, devenu plus sage, il espérait achever sa carrière, loin des cours, et au sein des Muses et de l'amitié; mais surpris tout à coup d'une strangurie, il mourut à Naples, le 25 mars 1625, à l'âge de cinquante-six ans. En mourant il légua aux Théatins les livres qu'il était parvenu à rassembler, et fit brûler une quantité de vers érotiques et licencieux de sa composition. Tous les Italiens pleurèrent sa mort: on célébra partout ses funérailles, et on publia même une relation détaillée de celles que les *Humoristes* lui firent à Rome.

Telle est la vie extérieure de ce célèbre poète. Il sera maintenant curieux d'indiquer les motifs particuliers auxquels il dut cette célébrité, qui le rendit l'idole des cours, des académies, de l'Italie et de son siècle. Né sous le ciel le plus riant de l'Italie, Marini avait reçu de la nature les moyens physiques et moraux les plus favorables à sa vocation. Une taille très avantageuse semblait annon-

cer sa supériorité ; sa physionomie était expressive et prévenante, son maintien noble, son discours doux et insinuant. Doué d'une extrême sensibilité, il ne recevait des objets qui l'entouraient aucune impression qui restât oisive et stérile dans son esprit; tout animait son imagination, et il retraçait et embellissait tout sans aucun effort. Peut-être, à l'exception d'Ariosto, nul ne fut plus naturellement poète que lui.

Consacré au culte des Muses, ou plutôt contraint de les suivre, il se forma d'abord dans cette école nationale déjà fondée par Costango Rota et Tansillo, ses concitoyens. A mesure que son talent se développait, il sentait augmenter en lui le besoin de la renommée. Il se fit admirer de plus en plus, d'abord à Naples, ensuite à Rome, à Turin, en France. Ce qui dut surtout le flatter, ce fut d'avoir vu et connu Tasso à Naples, chez le prince de Conca qui les protégeait tous deux. Tasso, qui souvent se plaisait à entendre les versificateurs napolitains dont il admirait et enviait même la facilité, ne pouvait qu'applaudir à celle de Marini. Quelle impression ne dut pas laisser dans l'esprit de ce jeune poète la vue d'un si grand génie, que ses malheurs et son âge rendaient encore plus vénérable? Ce fut dès lors peut-être qu'il se proposa de l'imiter, et qu'il conçut le dessein de composer une épopée, dont le sujet était la *Jérusalem détruite*, pour la mettre

en opposition avec la *Jérusalem délivrée*. Un tel projet était sans doute bien hardi; mais du moins il prouve, dans celui qui l'avait conçu, l'ambition et la conscience du talent.

Marini, sans renoncer aux plaisirs, dont il ne pouvait se priver, employa néanmoins tous les moyens nécessaires pour arriver à son but. Il consacrait la plus grande partie de son temps à la lecture et à l'étude. On dit qu'il ne donnait que deux heures au sommeil, et que, le reste de la nuit il le passait à lire et à composer des vers. Il se laissait tellement entraîner par ses méditations ou ravissements d'esprit, qu'un jour il ne s'aperçut pas qu'un charbon ardent lui était tombé sur la jambe : la blessure fut si profonde, qu'il lui fallut bien du temps pour en guérir. Mais ce qui contribua encore davantage à le singulariser, ce fut cet esprit de liberté, puisé dans le caractère de son époque, et qu'il ne sut pas diriger dans la suite.

La philosophie de Bernardin Telesio, qui s'était prononcé contre Aristote et ses partisans (1), venait de s'établir dans presque toute l'Italie et surtout dans le royaume de Naples. Peut-être Marini avait-il vu Telesio à Naples; car, lorsqu'il était dans sa vingtième année, ce respectable vieillard vivait

(1) Ci-dessus, t. XII.

encore; mais lors même qu'il ne l'eût pas vu, il est impossible que la célébrité de ce philosophe, son concitoyen, n'ait pas attiré son attention, et qu'il ne se soit pas du moins attaché à ses élèves et à ses partisans, lui qui avait conçu autant de mépris pour les imitateurs des classiques que les Télésiens pour les imitateurs d'Aristote. Cela devient encore plus probable, si l'on observe que Marini a laissé un témoignage de cet attachement dans le portrait qu'il a fait de Telesio, et dont il a orné sa *Galerie poétique*. Il le désigne comme le premier qui ait osé, parmi les modernes, combattre le chef indomptable des péripatéticiens, et comme l'honneur et le flambeau de sa nation (1). Il se montra également enthousiaste des inventions et des découvertes de Galileo, qu'il célébra comme ayant découvert aux yeux des mortels ce que la nature leur avait jusqu'alors dérobé (2). Encouragé sans doute par l'exemple de ces deux réformateurs, il voulut cher-

---

(1) *Contro l'invitto duce*
Della peripatetica bandiera
Alzar l'ingegno osasti
O della bruzia gente onore e luce, etc.

(2) *Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,*
Quanto gira spiando, e quanto serra,
Senz' alcun rischio, ad ogni gente ascose
Scoprirai nuove luci e nuove cose.
Ad., ch. X, st. 45.

cher de nouvelles régions dans le domaine de la poésie, comme ils venaient de le faire dans celui de la philosophie (1). Ce n'est que par le nouveau, disait-il, qu'on peut désormais exciter l'admiration du public; que celui qui n'a pas ce talent abandonne le Parnasse (2). De là ce mépris qu'il montra pour les auteurs médiocres et serviles : de là cet esprit d'indépendance qu'il recommandait partout comme l'élément principal de la raison et le vrai principe de tous les beaux-arts, ce qui lui fit rejeter ce nombre prodigieux d'exemples et de règles autorisés par la longue expérience des anciens, et réduits par Aristote en corps de doctrine.

Les vicissitudes de Marini, les faveurs extraordinaires dont il fut comblé, les disputes qu'il soutint, ajoutèrent aussi à sa célébrité. Nous l'avons vu briller à la cour de Turin et triompher tour à tour de ses ennemis et de ses calomniateurs. Il brilla encore plus à Paris. Son style ne parut pas étrange aux Français; Dubartas leur en avait déjà donné une idée dans son poème de la *Semaine* ou les *Sept jours de la Création*. Il était mort vingt-cinq

---

(1) *Vago desio mi spinse, e mi dispose*
A cercar nove terre e nove cose.
Ad., ch. IX, st. 73.

(2) *Chi non sa far stupir, vada alla stiglia.*
Murt.

ans avant que Marini arrivât à Paris (1). Celui-ci trouva donc les Français bien disposés à l'accueillir avec distinction. Il fut bientôt généralement admiré, ce qui flata surtout la vanité des Italiens, qui voyaient leur célébrité dans celle de leur concitoyen. Dès lors ses partisans le proclamèrent le premier poète de l'Italie et du siècle. Malheur à qui eût osé le critiquer! Le chevalier Stigliani, après l'avoir imité, osa l'attaquer; il se vit aussitôt accablé de toutes parts; ce qui effraya tous ceux qui auraient tenté de renouveler une pareille attaque (2).

L'école de Marini s'établit principalement dans le royaume de Naples, où elle avait pris naissance; de là elle s'étendit dans tout le reste de l'Italie, et surtout dans les villes où il avait le plus figuré, telles que Rome et Turin. Un de ses disciples les plus zélés (3) n'hésita pas de dire de lui, de son vivant, que les Toscans, les Latins, les Grecs, les Egyptiens, les Chaldéens et les Hébreux n'avaient jamais eu un plus grand poète. C'était le langage de l'enthousiasme et du fanatisme, et mal-

---

(1) Dubartas mourut en 1590, et Marini n'arriva à Paris qu'en 1615.

(2) *Voy.* Crescimbeni, *Storia della volgar poesia*, etc., vol. II, pag. 471.

(3) Claude Achillini.

heureusement ce langage se fit entendre longtemps encore après la mort de Marini.

On doit dire, à la vérité, que cette célébrité était en partie méritée, si l'on considère le nombre prodigieux et l'étonnante variété de ses poésies, et plus encore les qualités, qui souvent en rachètent les défauts. Marini s'était exercé dans tous les genres de poésie, excepté dans le dramatique; il traita tour à tour l'épopée, la satire, l'élégie et surtout le genre lyrique, où sa fécondité fut inépuisable. Il composa un nombre extraordinaire de sonnets, d'odes, d'hymnes, d'épithalames, de panégyriques, d'idylles, de madrigaux, qu'il classa selon la nature des sujets, en les désignant du nom de *Rime érotiques*, *champêtres*, *héroïques*, *lugubres*, *morales*, *sacrées*, et de *louanges*, de *larmes*, de *dévotions*, de *caprices*. Il se distingua particulièrement dans le genre bucolique et maritime. On trouve ces différentes productions dans sa *Lyre* (2), dans sa *Galerie*, composée des portraits des hommes de lettres les plus distingués; dans ses *Panégyriques* et ses *Idylles*, dont il prétendait être l'inventeur parmi les modernes; et dans la *Sampogna*, *chalumeau*, où l'on rencontre parfois des odes ana-

(1) *La Lira di G. B. Marini*, etc. Milan, 1607, etc. *Voy*. Quadrio, *Storia*, etc., vol. 11, pag. 282.

créontiques remarquables par leur facilité et par leur grace. Il serait difficile et même impossible de rendre compte de ces nombreuses productions; mais nous devons donner quelque idée de celles où les qualités du poète l'emportent sur ses défauts.

Marini ouvre son *Canzoniere* par l'exorde d'usage, en s'adressant à l'Amour: « Que d'autres chantent la gloire du dieu Mars; pour moi, je ne veux chanter que cette amazone qui manie tes armes avec tant d'adresse. Mais, si tu as donné, par la main de cette barbare, la mórt à mon cœur, daigne du moins donner la vie à mes vers (1). » Ainsi, dès son début, il annonce sa prédilection pour les antithèses, qu'il a tant prodiguées dans la suite, et qui ne sont pas toujours aussi heureusement employées.

Marini a parfois remanié des sujets qui avaient fait la célébrité de ses devanciers; peut-être voulait-il se mesurer avec eux. Monsignor de la Casa, par exemple, et d'autres, avaient apostrophé la Jalousie et le Sommeil; Marini le fait aussi; mais, renvoyant la Jalousie aux enfers, il craint en même temps qu'elle en soit repoussée (2); et il implore du Sommeil le bonheur de rêver de sa dame, ou du moins l'oubli de ses maux (3). Dans un autre

(1) *Se desti morte al cor, dà vita al canto.*

(2) *Ma temo, non ti abborra ancor l'inferno.*

(3) *O del silenzio figlio, o della notte,* etc.

sonnet (1), il a voulu imiter Costanzo, qui se plut à placer sa dame aux enfers. Il s'efforce de prouver, par une suite d'antithèses, que tous deux méritent d'être punis, lui pour l'avoir toujours idolâtrée, elle pour l'avoir toujours méprisé. Mais voici le bizarre : « Puisque dans l'enfer on n'admet que *la peine du feu*, il veut continuer *à être brûlé* par les yeux de sa dame; et qu'elle trouve son enfer dans le cœur de son amant (2). » Je ne conçois pas que Muratori ait pu trouver quelque mérite dans ce sonnet (3), à moins qu'il ne l'ait considéré comme une plaisanterie épigrammatique. Mais laissons de côté ces sonnets, dont l'esprit gâte les beautés, et signalons plutôt quelques-uns de ceux où le génie du poète a su respecter les lois du goût et de la raison.

L'un des plus beaux sonnets de Marini, qu'en Italie tous les amateurs de la poésie savent par cœur, est celui où il retrace le tableau de la vie de l'homme (4). « L'homme, dit-il, ouvre les yeux aux larmes avant que de les ouvrir aux rayons du soleil; à peine au monde, il se voit emprisonné dans un berceau. Ensuite il passe sous la férule d'un

---

(1) *Donna, siam rei di morte : errasti, errai*, etc.

(2) *Tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.*

(3) *Perfetta poesia; Parte IV.*

(4) *Apre l' uomo infelice, allorche nasce*, etc.

pédant barbare; puis l'amour et l'ambition viennent s'emparer de lui. Que de travers, que de malheurs ne doit-il pas éprouver encore, jusqu'au moment où il aidera d'un faible bâton sa marche chancelante! Enfin il meurt, et c'est une pierre étroite qui couvrira ses restes. Et tout cela se succède si rapidement, qu'il semble qu'il n'y ait qu'un pas du berceau à la tombe (1). »

Nous avons vu Marini à la cour des princes et mêlé parmi les courtisans. Fêté chaque jour par eux, comblé de leurs faveurs, entouré de plaisirs, il sut cependant quelquefois s'élever à des pensées nobles et patriotiques. Il n'oublia pas cette Rome jadis reine du monde entier, et qui n'est plus maintenant qu'un spectacle pour les antiquaires. Il lui demande qui l'a renversée de son trône (2); et lui-même répond: « Ni Brennus, ni Annibal, ni aucun autre héros ne peut se vanter de cette gloire funeste; ce sont tes propres mains qui t'ont déchirée et anéantie. » Aussi semble-t-il se consoler en pensant que Rome n'a été vaincue que par Rome même (3). Le même sujet lui inspire ailleurs un sonnet plus digne d'un poète chrétien; si Rome tomba jadis sous le poids de ses vices, elle a été

(1) *Dalla cuna alla tomba è un breve passo!*

(2) *Vincitrice del mondo, ahi! chi t'ha scossa?* etc.

(3) *Vincer non dovea Roma che Roma.*

relevée par les pontifes, qui lui ont donné une dignité plus grande encore. « Par eux, dit-il, elle triomphe aujourd'hui du ciel et des enfers, et partage avec Dieu même l'empire de l'univers (1). » Quelquefois même il s'élance en théologien jusqu'au trône de l'Eternel, et ose pénétrer cet abîme immense de lumière qui se cache à nos yeux. Après de vains efforts, il avoue que moins il le comprend, plus il le connaît (2).

Ce qu'on estime le plus parmi les nombreuses poésies de Marini, ce sont ses *sonnets bucoliques*. Le siècle précédent avait vu quelques essais dans ce genre, et Varchi surtout s'y était distingué; mais Marini surpassa tous ses devanciers, et personne ne l'a encore éclipsé. Parcourons quelques-uns de ses tableaux champêtres (3). « Un rossignol, dit-il, s'amusait à chanter sur le bord d'un ruisseau, et il semblait que son petit gosier renfermât mille voix harmonieuses. L'écho répétait ses sons; et lui, prenant l'écho pour un autre rossignol qu'il voyait dans les eaux et qui voulait joûter avec lui, s'efforçait de chanter encore mieux. Il s'aperçut enfin

---

(1) *Reggesti il fren dell' universo intero;*
Or del ciel trionfante e dell' inferno,
Fatto hai con Dio comune il sommo impero.

(2) *Quanto t' intendo men, più ti conosco!*

(3) *Sopra l' orlo d' un rio lucido e netto*, etc.

que ce qu'il voyait dans le ruisseau n'était que son image, et les nymphes qui le regardaient ne purent s'empêcher de rire. Alors il comprit que l'air et l'eau s'étaient moqués de lui; et, tout honteux, il alla se cacher sous le feuillage d'un arbre (1). Marini a donné à un autre rossignol plus de sens et de jugement. Celui-ci, voulant jouir de sa liberté, s'échappa un jour de sa cage, au moment où Lylle lui présente sa nourriture. La nymphe désolée le rappelle et tend ses mains vers lui. « Où vas-tu, lui dit-elle en pleurant? Pourquoi t'exposer aux piéges de tes ennemis? Pourquoi fuir celle qui te nourrit et qui t'aime? » A peine le rossignol l'eut-il entendue, qu'il revint à sa prison. « Tant est grand, s'écrie le poète, le pouvoir des larmes d'une belle (2)! »

Mais suivons Marini parmi les bergers. Il nous présente quelque part un superbe mouton, fameux par sa taille et par sa longue barbe, et qui va être immolé à Bacchus, pour apprendre à ses compagnons à respecter les vignes de ce dieu puissant (3). « On le voit, dit-il, les cornes ornées de lierre et

---

(1) *Riser le ninfe, ed ei che allor si accorse*
Schernito esser dall' acqua, anzi dal vento,
A celarsi tra' rami in fretta corse.

(2) *L'augello udilla, e in spaziose rote*
L'ali rivolse alla prigione antica:
Tanto di bella donna il pianto puote

(3) *Umil sen viene a' tuoi sacrati altari,* etc.

de corymbes, et aussi humble qu'il était fier, tomber au pied de l'autel. »

Après nous avoir fait assister au trépas de ce mouton sacrilége, il nous intéresse au sort d'un chien bienfaisant qui mérita les éloges de ses contemporains. Il se nommait Léontius; l'Arcadie, la Thessalie ni Sparte ne virent jamais un chien aussi brave (1). Les tigres et les ours avaient été ses victimes. Hélas! après tant de triomphes, il fut tué par un sanglier: mais celui-ci ne lui survécut pas, et ses griffes, ses défenses et sa hure sont les trophées qui décorent le tombeau de Léontius. Puisque ses fidèles compagnons, puisque les troupeaux désolés ne cessent d'honorer sa mémoire par leurs gémissemens douloureux, le poète exhorte les bergers, que Léontius défendait contre les voleurs et les loups, à couvrir son tombeau de larmes et de fleurs.

Les images que Marini tire de l'aspect de la mer et de l'état des pêcheurs sont encore plus agréables. Ce genre semble réservé spécialement aux poètes napolitains; car le climat entre pour beaucoup dans toutes leurs productions. Rota, après Sannazar, nous avait charmé, en nous peignant l'aspect magique de Misène et de Pausilype: Marini le surpasse quelquefois dans ses vers *maritimes.*

---

(1) *Lionzio qui, cui pari al dente, al corso,* etc.

Ici l'on voit une nymphe, ou plutôt une déesse, qui, assise dans une barque et abandonnant aux vents sa blonde chevelure, fait, comme Vénus ou comme l'Aurore, soupirer pour elle les flots et les Zéphirs; la mer elle-même, se courbant sous la proue, semble, par son doux murmure, vouloir lui rendre hommage (1). Là on entend les lamentations de Cloanthe, qui maudit ses rames, ses voiles, sa barque et ses filets; et l'écho d'un antre voisin, répétant le dernier mot qu'il prononce, lui répond: *Meurs* (2)! Plus loin, c'est un Triton féroce qui poursuit sur la mer la timide Cymothée (3). « Pourquoi, lui crie-t-il, te cacher parmi les algues épaisses? Pourquoi me fuir, moi qui apaise les tempêtes au son de ma conque, et qui, sur mon dos courbé, porte, à l'ombre de ma queue, la plus jolie des déesses? » L'on voit ensuite un marinier invitant ses compagnons à saluer la sainte lumière qui, du sommet de l'antenne, annonce le calme tant désiré; il leur montre aussi le dauphin nageant devant le navire avec sa queue d'argent, et Glaucus lui-même, qui de sa propre main arrange et déploie les voiles.

Marini avait été devancé dans le *sonnet bucolique*,

---

(1) *Non così bella mai per l' onda gea*, etc.

(2) *Squarci e lunge i miei lini Austro dal porto*, etc.

(3) *Per lo Carpazio mar l' orrida faccia*, etc.

mais il s'exerça le premier dans le sonnet *polyphémique*, où il s'est plu à retracer les amours et les fureurs de Polyphême, que Galathée méprise autant qu'elle en est aimée. Le poète sait exprimer la rudesse du caractère, des mœurs et des sentimens du cyclope, non-seulement par ses pensées et ses images, mais encore par son rhythme, ses rimes et sa diction. Luc Pulci avait essayé, au XVe siècle, ce genre d'imitation, dans une épître érotique que Polyphême adressait à sa nymphe (1); mais il ne connaissait nullement le langage qui convenait à ce cyclope, et c'est Marini qui l'a appris à tous les autres poètes. Il serait impossible de faire passer dans une langue étrangère ces beautés originales, qui tiennent essentiellement au génie de la langue italienne; je tâcherai seulement d'en indiquer quelques traits qui puissent en donner du moins une faible idée.

Le *Polyphême* de Marini, encore plus modeste que le *Corydon* de Virgile, ne se fait pas illusion sur sa laideur (2); mais, quoique ses cheveux en désordre lui couvrent le visage et les épaules; quoique sa longue barbe, aux poils hérissés, tombe sur sa poitrine, qu'ombrage une laine toute noire, il se croit digne encore de l'amour de

---

(1) Voy. ses *Pistole*.

(2) *Perch' io difforme sia, perche pungente*, etc.

Galathée ; car la mer offre souvent sous une rude écorce un fruit délicieux (1) ; mais Galathée ne l'écoute pas et fuit le long du rivage. Ne pouvant vaincre sa cruauté, il appelle à son aide les autres nymphes, qui, ornées de coraux et de perles, et montées sur des poissons bridés, s'amusent à danser sur la mer (2); il prie tous les êtres qui entendent ses plaintes d'engager Galathée à s'y montrer sensible. Un jour, sortant de son antre ténébreux, il orna sa chevelure de lierre et de genêt, et compta son troupeau ; puis soulevant, avec le pin sur lequel il s'appuyait, une énorme pierre pour fermer l'entrée de sa demeure, il s'écria en soupirant : « Pourquoi ne m'est-il pas don-« né de remuer le cœur de ma nymphe, comme je « remue cette pierre qui ne l'égale pas en dureté (3) ? » Enfin, outré de désespoir, il saisit son chalumeau qui faisait entendre cent voix à la fois, et le jetant par terre avec une épouvantable violence : « Puis-« que Galathée, lui dit-il, se moque de mes peines, « et n'aime entendre que mes gémissemens et mes « soupirs, reste là tout brisé, ô fidèle compagnon « de mes douleurs ; plains-toi, si tu le veux, mais

---

(1) *Sotto ruvida scorza anco sepolto*
Frutto pregiato il mar serba sovente.

(2) *Volto ai lucenti e liquidi cristalli*, etc.

(3) *Uscito al sol della spelonca alpestre*, etc.

« n'approche plus de mes lèvres (1). » Ainsi se plaignit Polyphême, et la montagne, et les rivages d'alentour, et l'antre même de Vulcain, répondirent à ses gémissemens.

Quel que soit le mérite des sonnets de Marini, c'est à ses poèmes épiques qu'il doit surtout sa célébrité. Il suspendit pour quelques instans la lyre des amours, et, essayant la trompette épique, il chanta le *Massacre des Innocens* (2). Ce poème sacré fut généralement bien accueilli; il en parut plusieurs éditions, et même des traductions en latin (3). On y rencontre des tableaux pittoresques, des stances harmonieuses, et même des morceaux pathétiques; mais tout cela est gâté par de nombreux jeux d'esprit. D'ailleurs le sujet, fort respectable dans les fastes de la religion, n'est pas assez intéressant pour la poésie. Il est presque impossible d'éviter la monotonie dans le récit de ces faits, qui tous sont les mêmes, et de

(1) *L'aspra sampogna il cui tenor di cento*, etc.

(2) *Musa, non più d'amor cantiam lo sdegno :*
Del crudo re, che mille infanti afflissa, etc.

(3) *La strage degli Innocenti.* Il parut d'abord à Naples, in-8°, sans date. On le réimprima, Rome, 1633, in-12; Venise, 1633, in-4°; Macerate, 1638; in-8°, etc. Il fut traduit en allemand, Hambourg, 1715, in-8°; et même en latin par Joseph Presianonio, Palerme, 1691, in-8°, et par Dominique Amati, Naples, 1711, in-4°.

leur donner l'ensemble, l'unité d'intérêt que réclame tout poème. On dit que l'auteur regardait ce poème comme son meilleur ouvrage; il ne serait pas alors le premier que la prévention eût aveuglé.

Marini avait promis deux autres poèmes, les *Métamorphoses*, et la *Jérusalem détruite*, que nous avons citée (1). Dans l'un, il se proposait d'imiter Ovide, son poète favori; dans l'autre, il voulait se montrer l'émule de Tasso. Il n'a laissé qu'un petit essai de ce second poème (2). S'étant aperçu combien il se trouvait inférieur à son rival, il renonça à son projet, et entreprit ou continua son *Adonis*, comme il le dit lui-même dans une strophe de ce poème (3). Il en fit d'abord entendre quelques fragmens à ses amis, qui lui prédirent le succès le plus éclatant. Son travail avan-

---

(1) *Le Trasformazioni* et *la Gerusalemme distrutta*. Voy. la *lettre* de Marini à l'imprimeur Ciotti, en tête de la *Sampogna*, Venise, 1626, in-12.

(2) Un seul chant.

(3) Dans la sixième strophe du IX[e] chant:

E il duce canterei famoso e chiaro,
Che di giusto disdegno in guerra armato
Vendicò del Messia lo strazio amaro
Nel sacrilego popolo ostinato;
E canterei col Sulmonese al paro
Il mondo in nove forme trasformato:
Ma poiche' a rozzo stil non lice tanto,
Seguo d'Adone e di Ciprigna il canto.

çait de jour en jour, et, dès qu'il put faire circuler son manuscrit, on en paya les copies jusqu'à cinquante écus d'or. Fier de l'impression favorable qu'il produisait, il se crut déjà assez fort pour se mesurer avec Tasso. On sait qu'il dédaigna de rédiger en vers les argumens des chants de la *Jérusalem délivrée*, tâche que ne dédaigna pas Chiabrera, poète non moins celèbre, et plus digne de sa célébrité que Marini. Quoi qu'il en soit, l'*Adone* parut enfin à Paris, en 1623 (1).

Après le grand nombre de poèmes épiques et romanesques qu'on avait publiés, et qui n'étaient que des copies plus ou moins monotones de ceux d'Ariosto et de Tasso, Marini voulut en entreprendre un d'un genre tout différent. Au lieu d'en chercher le sujet dans l'histoire ou dans les romans de la chevalerie, il l'emprunta à la mythologie des anciens, dont les modernes n'avaient encore tiré

(1) L'*Adone*, in-fol. et Venise, dans la même année, in-4°. On en fit dans la suite plusieurs éditions, parmi lesquelles on distingue celles d'Amsterdam, 1651, par les Elzevirs, 2 vol. in-12, et 1678, 4 vol. in-24, avec les figures de Sébastien Leclerc. On regarde comme la plus complète l'édition de Livourne, sous la date de Londres, 1789, 4 vol. in-12. Fréron et le duc d'Estouteville avaient publié une imitation de ce poème, sous le titre de *Les vrais Plaisirs, ou les Amours de Vénus et d'Adonis*, Paris, 1775, in-8°. Plus tard encore, Ginguené s'était proposé de réduire à cinq chants tout ce long poème. Il n'en a publié que deux. *Voy.* ses *Fables inédites*, p. 157.

que de petits poèmes. J.-B. Cintio Giraldi avait entrepris une épopée biographique d'Hercule, qu'il laissa même imparfaite; mais il y exposait plutôt un héros que ses travaux vont placer au rang des dieux, que des dieux qui deviennent hommes par leurs aventures. Marini croyait le public aussi dégoûté que lui des héros anciens et modernes, des contes de Fées et de sorciers; des combats d'anges et de démons, qui prenaient tant de part aux aventures des rois et des chevaliers du moyen-âge; et il se flatta de trouver plus de variété et d'intérêt dans la mythologie des Grecs et des Latins. Il choisit les amours de Vénus et d'Adonis, et ses partisans ne tardèrent pas à applaudir à son choix (1).

Sans doute les dieux nous offriraient des ressources poétiques, des merveilles et des circonstances bien plus variées, et même, si l'on veut, plus capables de nous surprendre et de nous arrêter agréablement; mais est-ce là l'unique but que doit se proposer un poète? Loin de prétendre que la mythologie ne puisse plus rien lui fournir, nous nous bornons à remarquer que la condition des dieux est si différente de la nôtre, qu'il n'est pas possible que nous prenions beau-

---

(1) Voy. la *Lettre* de Chapelain à M. Favereau, en tête de la première édition de l'*Adonis*, faite à Paris.

coup de part à leurs passions et leurs aventures. Comment pourrions-nous les plaindre et nous intéresser à leur sort, puisqu'ils ont toujours les moyens de contenter leurs désirs et de se dédommager de leurs pertes? Comment nous persuader que, lorsqu'ils pleurent ou qu'ils versent leur sang, ils éprouvent ce que nous éprouvons en pareille circonstance? Le seul doute n'éteint-il pas tout sentiment de pitié pour cette espèce de personnages, et par conséquent toute espèce d'intérêt pour ce genre d'épopée? Mais l'objet principal de Marini était tout autre: il voulait flatter le goût de ses lecteurs, et cherchait plutôt à plaire qu'à toucher. Il préféra donc les plaisirs de l'amour, et choisit de l'amour la partie le plus sensuelle et la moins intéressante. « Mon Phébus n'est, dit-il, que l'amour; c'est lui seul qui touche ma lyre avec le même arc qui lance ses traits (1). » D'après son dessein, il se livra trop souvent à des images et à des tableaux fort licencieux, que tout poète devrait rejeter. Des critiques sévères, tels que le cardinal Bentivoglio (2), ne manquèrent pas de lui reprocher cet abus

---

(1) *Amor solo è il mio Febo; ed Amor solo*
Con l' arco stesso onde gli strali ei scocca.
Ad., ch. IX, st. 4.

(2) Voy. parmi ses *Lettres* celle adressée à Marini lui-même, n° 51, édit. de Paris, 1819.

comme contraire à la religion et à la saine morale; nous nous bornerons à le signaler comme contraire au bon goût et aux vrais principes de l'art.

Le peu d'importance que nous attachons au sujet de cette épopée devient encore plus sensible par l'étendue que le poète s'est plu à lui donner. L'aventure de Vénus et d'Adonis est trop peu de chose pour fournir un poème en *vingt chants*, dont quelques-uns contiennent jusqu'à quatre cents et même cinq cents strophes. Marini sentit la stérilité de son sujet; mais il crut en même temps prouver la fécondité de son génie (1). Il rattacha à cette courte histoire tout ce que la mythologie put lui fournir de plus analogue; quelquefois même il puisa dans sa propre imagination pour élargir le cadre de son poème. Mais il ne s'apercevait pas que cette multiplicité d'accidens et de récits épisodiques rendait sa marche encore plus lente et plus pénible. Ce n'étaient souvent que des souvenirs qui n'avaient pas plus de rapport aux amours de Vénus et Adonis qu'à toute autre aventure semblable. La moindre occasion suffisait à l'auteur pour placer un épisode; manière fort commode, en effet, pour donner de l'étendue à un poème; mais pour le priver en même temps de l'accord harmonieux de toutes ses parties.

---

(1) *Lettere* de Marini, etc.

Ce défaut de liaison devient encore plus sensible, dans l'épopée de Marini, par la perfection et l'éclat de ses épisodes, tous si beaux, si achevés, qu'ils paraissent entièrement indépendans du reste de l'ouvrage. Nous verrons bientôt qu'il leur a donné des titres particuliers; chacun a son titre et son sujet particulier. Mais cette perfection même est un défaut qui nuit d'autant plus à l'unité de la composition et à l'intérêt de l'action principale. Le poème de Marini n'est donc qu'une série de petits poèmes qui se tiennent par des fils légers; ou qu'une riche galerie de tableaux qui se suivent d'après le caprice de celui qui les a rangés, et chacun a assez d'attrait pour attirer à son tour toute l'attention des amateurs.

On trouve la même abondance dans les détails les moins intéressans. Comme la verve et la poésie de style ne lui manquent jamais, il croit embellir tout ce qui se présente à son imagination, même ce qui de sa nature est triste et rebutant, comme lorsqu'il s'avise, par exemple, de comparer un athlète à un chat qui s'amuse avec la souris avant de la tuer (1); et Vénus, à un dentiste qui ménage la dent qu'il doit arracher (2). De même il s'arrête plus

---

(1) *Come quando talora astuto gatto,*
Il nemico che rode, ha nella branca, etc.
Ad., ch. XX, st. 151.

(2) *Come, se vuol talor putrido dente*

qu'il ne faut à décrire des choses dont les détails minutieux font encore mieux sentir le peu d'importance. Telle est cette espèce de combat, qui a lieu dans le *jardin de l'Amour*(1), entre un joueur de lyre et un rossignol. Le poète y consacre presque vingt-cinq octaves. Convenons cependant que malgré l'abus que Marini fait de son talent, il maniait avec tant d'habileté ce genre de poésie, appelée depuis *descriptive*, qu'on l'a justement regardé comme l'Ovide des Italiens, je dirai même de tous les modernes. Aucun autre n'a porté plus loin cette abondance et cette facilité de style qui distinguent le poète latin. On peut même dire que Marini surpasse Ovide à plusieurs égards, quand il ne s'abandonne pas trop à la recherche et à l'hyperbole. Sa diction est, sans contredit, plus noble et plus riche, son rhythme plus harmonieux et plus varié; et ces deux qualités ont exercé un tel empire sur l'esprit de ses contemporains, qu'il a fallu que la critique littéraire fît bien des progrès, pour ne pas se laisser éblouir par cette magie de style, qui pendant long-temps a empêché de voir les défauts essentiels de l'*Adone*.

Nous allons donner de ce long poème, peu lu

Sveller con destra man maestro accorto, etc.
Ad., ch. XVII, st. 11.

(1) Ch. VII, st. 31 et suiv.

malgré sa célébrité, une analyse rapide, pour faire mieux sentir encore les qualités et les défauts que nous avons indiqués. Et comme l'auteur a donné à chaque chant un sujet et un titre spécial, nous rappellerons chaque fois ce titre, à mesure que nous passerons d'un chant à l'autre.

Ier CHANT. *La Fortuna, l'heureuse Aventure.* — Vénus, sur des plaintes de Junon, gronde son fils et le bat avec un faisceau de roses. Cupidon parvient à s'échapper et se réfugie chez Apollon. Celui-ci, qui n'aimait point Vénus, engage le petit dieu à se venger de sa mère au moyen d'Adonis; et Cupidon, ayant attiré ce jeune chasseur dans une barque gouvernée par la Fortune, le fait aborder dans l'île de Chypre. Là un berger nommé Clythius l'accueille dans sa cabane, et l'informe des mœurs et du caractère des habitans.

IIe CHANT. *Il Palagio d'Amor, le Palais de l'Amour.* — Clythius conduit Adonis au palais de l'Amour. Parmi les merveilles que ce palais renferme, il lui montre l'arbre célèbre, dont, à la honte de Junon et de Pallas, Pâris décerna le fruit à Vénus. Il lui apprend toutes les circonstances les plus secrètes de ce fatal jugement, sans rien oublier de tout ce que ces trois déesses mirent en usage pour obtenir le prix. Cependant Adonis, qui vient d'apercevoir un cerf, se met à sa poursuite; mais après avoir long-temps couru en vain, il s'endort accablé de fatigue, près d'une claire fontaine, au doux mur-

mure des zéphirs et au chant mélodieux des oiseaux.

III[e] CHANT. *L'Innamoramento, les Amours.* — Vénus arrive au même instant, accompagnée de Cupidon avec qui elle s'est réconciliée. A peine a-t-elle vu Adonis, qu'elle est blessée par Cupidon. Elle s'aperçoit aussitôt de la perfidie de son fils; mais, encouragée par l'exemple de tant de déesses qu'il a blessées de même, elle cherche à profiter comme elles de l'occasion qui lui est offerte. Elle veut d'abord essayer l'impression que sa beauté divine produira sur le jeune mortel, et lui apparaît en songe. Adonis est enchanté. Vénus alors, devenue plus hardie, s'approche de lui, jette des fleurs sur son visage, et, craignant de l'éveiller, se borne à baiser doucement l'herbe sur laquelle il repose (1). Enfin, cédant au désir d'imprimer ses lèvres sur les lèvres de rose d'Adonis, elle l'éveille et se montre à ses yeux dans tout l'éclat de sa beauté. Adonis reconnaît celle qu'il vient de voir en songe, et se livre à la déesse qui l'emmène au palais de l'Amour.

IV[e] CHANT. *La Novelleta, l'Historiette.* — Cupidon, pour égayer le voyage, raconte au jeune chas-

---

(1) *Indi, che lui destar non vuol, s'inchina*
Dolcemente a baciar l' erba vicina.

Ch. III, st. 95.

seur les aventures de Psyché. Ce récit ne devait pas trop prévenir Adonis en faveur de Vénus, dont la pauvre Psyché fut si long-temps la victime.

Ve CHANT. *La Rappresentazione, la Représentation*. — Vénus, plus adroite que son fils, fait instruire son jeune adepte de tout ce qui regarde son culte et les devoirs de ses sujets; et c'est par la bouche de Mercure qu'elle lui donne ces leçons. On entreprend aussi de l'arracher à la passion de la chasse, pour en faire un amant accompli; et pour cela on fait représenter devant lui, sur un théâtre, l'histoire du malheureux Actéon.

VIe CHANT. *Il Giardin del Piacere, le Jardin du Plaisir*. — Après ces leçons, on va se délasser au jardin des Plaisirs; et comme le poète n'est pas étranger aux mystères théologiques, il nous prévient d'abord que, sans l'efficacité de la grace, on s'efforcerait en vain de résister aux tentations de la chair (1). Le jardin dans lequel il nous conduit est divisé en cinq jardins partiels, dont l'un occupe le centre. Chacun désigne et flatte un des cinq

---

(1) *E ver che da se sola aciò non basta*
Nostra natura inferma ed indebolita.
. . . .
Nè degli assalti suoi puo fedel l' alma,
Senza grazia divina, acquistar palma.
Ch. VI, st. 3.

sens, dont Mercure, en savant physiologue, fait une description assez détaillée. Le premier jardin, consacré à la vue, présente les fleurs les plus diversement colorées et tous les objets d'art qui peuvent charmer les yeux. Parmi une foule de tableaux, on distingue la copie d'un ancien modèle, souvent imité, et où l'Amour, tout fier et souriant de pitié, regarde Jupiter métamorphosé en taureau et l'entraîne par les cornes (1). Vivement passionné pour la peinture, le poète place aussi dans ce lieu les noms et les tableaux des artistes les plus renommés de son temps (2). Le second jardin, destiné aux plaisirs de l'odorat, renferme toutes les plantes qui exhalent les plus délicieux parfums. Adonis aperçoit parmi elles la myrrhe, qui lui rappelle le sort malheureux de sa mère. Elle semble reconnaître son enfant chéri; et, toute tremblante, elle tend vers lui ses branches comme pour l'embrasser (3). Cependant un chœur de nymphes al-

(1) *Ridendo Amor superbamente il mira,*
Quasi per scherno, e per le corna il tira.
Ch. VI, st. 63.

(2) *Ibid.*, st. 54 et suiv.

(3) *Sì parla, ed ella la cangiata spoglia*
Dal sommo crine a la radice estrema,
Per la memoria de l' antica doglia,
Tutta crollando allor palpita e trema;
Come abbracciar co' verdi rami il voglia,
Se stessa inchina, e par languisca e gema,

légoriques, enchaînant par des guirlandes Vénus et Adonis, les conduisent près d'une fontaine où l'Amour dormait, la tête appuyée sur un monceau de fleurs (1). Vénus, profitant de son sommeil, le saisit par les ailes et s'apprête à le punir; mais Adonis obtient son pardon. Elle raconte toutefois à son amant les malices de son fils, et l'informe un peu tard de sa méchanceté et de sa perfidie. Elle lui apprend ensuite qu'il a trouvé le secret d'amorcer, quand il pêche, les cœurs les plus sages, en armant d'or ses hameçons (2).

CHANT VIIe. *Le Delizie, les Délices.* — On passe dans le troisième jardin, consacré aux charmes de la mélodie et de l'harmonie. Des Ménades et des Bassarides y célèbrent leurs orgies en chantant des vers fescennins, en vers *sdruccioli*, d'un artifice très difficile, chaque vers étant divisé en trois petits *sdruccioli*, qui imitent la vivacité et la gaîté de la danse (3). De là on entre au quatrième jar-

---

E sparsi co' suoi flebili licori
Fa lagrimar gl' innamorati fiori.
Ch. VI, st. 131.

(1) *Con un fastel di fior sotto la fronte,*
Erasi addormentato a piè d' un fonte.
Ibid., st. 153.

(2) *Ibid.*, st. 187.

(3) *Or d'ellera*[1] *si adornino*[2]*, e di pampino*[3]
I giovani[1] *e le vergini*[2] *più tenere*[3], etc.
Ch. VII, st. 118.

din, où l'on jouit des plaisirs du goût, et où l'Amour a préparé un repas magnifique. Il en fait les honneurs avec Mercure, et Momus, pour égayer les convives, raconte que *Satire*, sa bien-aimée, a mis au monde le monstre le plus malfaisant qui ait encore existé, et qu'il a reçu le nom de *Pasquin*. Jupiter l'a chassé du ciel, et Pasquin est allé s'établir à Rome, espérant y vivre à l'abri de la haine et des persécutions. Mais il a appris à ses dépens qu'à Rome comme ailleurs on hait la vérité (1). Momus, après ce récit, allait dévoiler l'aventure scandaleuse de Mars et de Vénus surpris dans les filets de Vulcain, si la déesse indignée ne se fût hâtée de le chasser de sa présence. Alors Thalie, pour apaiser sa colère, chante la gloire et les bienfaits de l'Amour.

CHANT VIIIe. *Trastulli, les Amusemens.* — Nous voici dans le jardin du milieu, où l'on célèbre les mystères du sens le plus voluptueux. Le poète, avant d'y entrer, nous prévient qu'il ne veut pas de vieillards parmi ses auditeurs, car ils sont ennemis des plaisirs qu'ils ne peuvent plus goûter. Puis il déroule des tableaux que la décence et le goût auraient dû l'engager à supprimer.

CHANT IXe. *La Fontana d'Apollo, la Fontaine d'Apollon.* — Le poète a voulu, dans ce chant,

(1) Ch. VII, st. 170 et suiv.

décrire les délices de Fontainebleau, et plus encore les faveurs et les plaisirs dont il jouissait à Paris. Une charmante colline s'élève dans une petite île, au milieu d'un lac délicieux. Cette colline représente le Parnasse, avec Apollon, les Muses et tout leur cortége. Là un pêcheur nommé Philenus, né dans la terre où mourut la syrène Parthénope, a trouvé un asile et le repos, et consacré sa vie à la pêche et aux chansons. Sur la demande de Vénus, il fait le récit de ses aventures, et l'on voit que c'est de lui-même que Marini nous entretient. Il n'oublie pas les poètes qui l'ont précédé, tels que Dante, Petrarca, Sannazaro, Ariosto et Tasso, et ne craint pas de se placer dans leurs rangs; mais tout en s'accordant le génie de ces grands poètes, il était loin de penser que l'abus qu'il en faisait le mettrait bien au-dessous d'eux.

Chant X^e^. *Le Maraviglie, les Merveilles.* — Vénus, ne sachant plus apparemment comment occuper Adonis, entreprend de le promener au milieu des sphères célestes, et Mercure est chargé de lui montrer tout ce qui s'y trouve de plus intéressant. On voit dans la lune la grotte antique et mystérieuse de la Nature, dont le Temps écrit les lois éternelles sur les tables du Destin, et l'île des Rêves, destinés à troubler le repos des mortels. Il est étonnant que Mercure, ce dieu si savant, paraisse si peu informé des découvertes astronomiques que Galileo avait déjà faites. Il ne les annonce que

d'une manière générale, et indique à peine l'invention du télescope, la découverte des montagnes de la lune et des satellites de Jupiter; mais il ne tire aucun parti du système de ce philosophe dans la description qu'il fait de l'univers (1). Ce qui étonne encore davantage, c'est que le poète, un des plus grands courtisans de son temps, ait fait de la cour le tableau le plus affreux et le plus vrai. Il la désigne comme un horrible fléau : c'est, dit-il, un monstre infernal, assemblage difforme de membres discordans. Il retrace aussi le Pouvoir tyrannique, toujours accompagné de l'Ignorance et du Soupçon, et tendant la main à la Calomnie qui traîne à sa suite l'Innocence enchaînée (2).

CHANT XI[e]. *Le Bellezze*, *les Beautés*. — On arrive dans le domaine de Vénus. La déesse montre, au milieu d'une éclatante lumière, les héroïnes destinées à se rendre célèbres par la profession de son culte : on distingue parmi elles Catherine et Marie

(1) *Del telescopio, a quest' etate ignoto,*
Per te fia, Galileo, l'opra composta, etc.
Ch. X, st. 43.
Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,
Quanto girar spiando, et quanto serva
Senz' alcun rischio, ad ogni gente ascose
Scoprirai nuove luci, e nuove cose.
Ibid., st. 45.

(2) Ibid., st. 79 et suiv.

de Médicis. L'aspect de Mars et de Saturne semble présager à Mercure des choses funestes pour Adonis; mais Vénus se rassure en voyant l'heureuse position de Jupiter. Probablement Marini eut l'intention de flatter par cet épisode la cour de Louis XIII, où l'on croyait plus que partout ailleurs aux chimères de l'astrologie. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il se montre dans cette circonstance aussi mauvais poète qu'ignorant astrologue.

CHANT XIIe. *La Fuga, la Fuite.* — Ici le poète commence à nous intéresser davantage par des événemens qui viennent troubler la paix monotone et fatigante dont jouissaient les deux amans. La jalousie quitte sa demeure ténébreuse et va dénoncer au dieu Mars l'infidélité de Vénus. Le dieu, transporté de fureur, s'apprête aussitôt à la vengeance: Adonis prend la fuite et tombe entre les mains de la fée Falsirène.

CHANT XIIIe. *La Prigione, la Prison.* — Pendant que Vénus cherche à apaiser la colère de Mars, Falsirène s'efforce en vain d'inspirer de l'amour à Adonis. Elle veut employer, pour le dompter, des breuvages magiques; et par méprise elle lui en donne un qui le transforme en oiseau. Adonis, profitant aussitôt de cette métamorphose, s'échappe de sa prison. Il vole vers le jardin de l'amour; et là, deux nymphes l'ayant pris dans leurs filets, le portent au jardin des Plaisirs, où il voit sa bien-aimée entre les bras de Mars, pendant qu'un es-

sein de petits Amours folâtres forment des danses autour d'eux. Heureusement il est reconnu par Mercure, qui lui enseigne les moyens de reprendre sa première forme.

CHANT XIVe. *Gli Errori, les Erreurs.* — Adonis, pour mieux se dérober aux poursuites de ses ennemis, se déguise en femme; mais il tombe au pouvoir de Mélagor, chef d'une bande de brigands. Le géant Orgon veut s'emparer d'Adonis, et assiége le château de Mélagor. La description des assauts et des combats qui se livrent prouve que le poète savait aussi bien emboucher la trompette guerrière, que chanter sur la lyre les plaisirs de l'Amour. Cependant Adonis réussit à se sauver. Il rencontre dans une campagne solitaire Sydonius, prince royal de Phénicie, qui lui raconte son histoire, dont voici le résumé.

Sydonius avait tué à la guerre Moraste, roi d'Égypte. Argène, sa veuve, promit la main de Dorisbe, sa fille unique, à celui qui vengerait la mort de son époux. Sydonius ayant vu cette jeune princesse en devint aussitôt amoureux. Il parvint à lui faire partager ses sentimens, et obtint la faveur d'un entretien nocturne dans son cabinet. Mais une méchante femme, follement éprise de lui, court instruire la reine, qui, sur-le-champ, fait arrêter nos amans. La loi du pays condamnait à mort celui des deux qui avait déclaré le premier son amour: grande dispute à ce sujet, entre Dorisbe

et Sydonius. Ne pouvant reconnaître la vérité, les juges ont recours aux armes, et le poète fait ressortir de cette nouvelle circonstance un contraste encore plus dramatique. Sydonius séduit ses gardiens; et, vêtu de noir, vient au lieu du combat se présenter comme champion de Dorisbe. Un autre chevalier, en blanc, s'y était déjà rendu pour soutenir la cause de Sydonius. Ni l'un ni l'autre ne veulent déclarer leur nom; ils en viennent aux mains, et Sydonius, du premier coup, renverse son adversaire. On accourt aussitôt, mais quel étonnement, quand dans le chevalier blanc l'on reconnaît Dorisbe, et dans le chevalier noir Sydonius! Tout le monde admire la magnanimité des deux amans; Argène elle-même leur pardonne et proclame leur union. Cependant Adonis, après s'être séparé de Sydonius, trouve sur sa route les corps de deux neveux de la reine, qu'on avait tués; il s'occupe de les inhumer; mais surpris sur ces entrefaites, on le prend pour leur assassin, et on le conduit à la ville, où il allait être exécuté, s'il n'eût été reconnu par Sydonius. Et voilà tout le parti que le poète a tiré d'un épisode aussi étrange et aussi compliqué.

Chant XVe. *Il Ritorno*, *le Retour*. — Enfin Vénus se souvient de son bien-aimé, et lui apparaît sous la forme d'une Egyptienne, diseuse de bonne aventure. Elle lui annonce ce qui doit lui arriver; et, pour en être crue, elle répète tout ce qui lui

est arrivé jusqu'alors. Ce récit est une espèce d'épilogue nécessaire pour les lecteurs, qui, après un si long chemin, ont dû nécessairement oublier la plupart des objets qu'ils viennent de parcourir. Cependant Vénus se manifeste à Adonis, et, après les premiers momens donnés à la tendresse, Cupidon les ramène dans son palais, où ils reprennent leur premier genre de vie. Pour échapper à l'ennui que parfois ils éprouvent, ils jouent aux échecs. Marini ne manque pas de nous montrer qu'il connaît à fond ce jeu, dont il explique la nature, les difficultés, les règles; détails peu propres à la poésie et peu amusans surtout pour le lecteur. Après quelques autres circonstances qui ne valent pas la peine d'être rappelées, Vénus conçoit le projet de faire reconnaître Adonis pour roi de Chypre, l'oracle ayant décidé que ce titre serait décerné au plus beau des concurrens.

Chant XVIe. *La Corona, la Couronne.* — Le poète décrit toutes les cérémonies, les incidens, les prodiges et les acclamations qui préparent, accompagnent et suivent le couronnement d'Adonis.

Chant XVIIe. *La Dipartita, le Départ.* — La solennité achevée, Vénus, obligée de quitter Adonis pour se rendre à Cythère, l'engage à ne pas trop s'exposer aux dangers de la chasse, dont il n'a pu perdre entièrement la passion. Malgré sa tristesse et les craintes qu'elle éprouve, elle s'occupe comme à l'ordinaire de sa toilette, dans un cabinet

ombragé par des branches de rosier (1). Ensuite elle part, assise sur le dos d'un triton, et sa marche et son cortége sont vraiment magnifiques. Mais Protée trop indiscret vient, par de funestes prédictions, l'épouvanter sur le sort d'Adonis. Aussitôt elle oublie Cythère et veut aller trouver Glaucus pour apprendre de lui le moyen de rendre son amant immortel; il lui faut pour cela faire un long voyage qui, malgré l'érudition géographique employée par le poète, ne laisse pas que de nous fatiguer.

Chant XVIII[e]. *La Morte, la Mort.* — Vénus ayant fait d'inutiles efforts en faveur d'Adonis, retourne à Cythère, et l'action reprend alors quelque intérêt. Falsirène découvre à Mars l'infidélité de Vénus, et Diane conspire avec lui la perte de son rival : c'est un sanglier qui sera l'instrument de leur vengeance. Cupidon court aussitôt prévenir Vénus, qui se hâte de voler au secours de son amant; mais elle arrive trop tard : Adonis, déjà blessé par le sanglier, va rendre le dernier soupir. Désolée, elle l'inonde de ses larmes, et Cupidon, attendri lui-même, s'efforce de la consoler. Mais le sanglier entreprend de justifier son action, ce

---

(1) *Sotto un' ombrosa ed odorata loggia*
De' suoi rami intessuta, ella sedea, etc.
Ch. XVII, st. 13.

qui détruit tout le pathétique que pouvait produire la situation.

Chant XIX. *La Sepoltura, les Funérailles.* — Chant XX°. — *Gli Spettacoli, les Spectacles.* — L'action du poème est terminée, mais le poète n'a pas encore épuisé toute sa verve. Il célèbre dans le dix-neuvième chant les funérailles d'Adonis, et dans le vingtième, qui est le dernier, les jeux établis en son honneur. Tous les dieux et Apollon lui-même, courtisan adroit, prennent part au deuil de Vénus. Il est plaisant de les voir tous se consoler en racontant tour à tour leurs propres mésaventures.

Tel est le plan de ce long poème; tels sont les principaux épisodes qu'il renferme; tel est l'esprit qui l'anime. C'est un mélange bizarre d'événemens différens. On y trouve de la mythologie, de l'histoire, du romanesque, de l'héroïque, du comique, du satirique. Mais ce qui est encore plus singulier, c'est que, bien que l'auteur ait emprunté à ces sources communes ses faits et ses personnages, les couleurs dont il les pare ne sont qu'à lui, ou plutôt qu'à l'époque où il vivait. Elles lui sont fournies par les mœurs et les passions des cours qu'il fréquentait et qu'il voulait divertir. Aucun de ses prédécesseurs qui flattèrent les petites cours d'Italie n'avait été si loin à cet égard. Le poème de Marini peut être considéré comme la peinture la plus fidèle des courtisans d'alors. Il n'y fit entrer que

ce qui pouvait les flatter le plus, et rachète leurs nombreux défauts par son brillant coloris. On eut beau crier au scandale, signaler ce poème comme le corrupteur de la morale et du goût, et le placer au premier rang des ouvrages défendus par l'*Index*: il continua d'être universellement recherché, même par ceux qui en réprouvaient la licence. L'éclat de ses beautés empêcha d'apercevoir ses imperfections, ou les fit même légitimes. Fière de ce succès, l'école naissante des *marinistes* l'emporta sur le petit nombre de ses adversaires, et se répandit de plus en plus dans l'Italie.

Nous tirerons de cette foule immense de *Maristes* quelques écrivains qui ont acquis de la célébrité, moins par la singularité de leur talent, que pour en avoir abusé encore plus que leur chef. Les premiers et les plus prononcés furent deux Bolonais, Jérôme Preti et Claude Achillini, qui certes ne manquaient ni d'esprit ni de connaissances. Preti s'était appliqué à la jurisprudence. Jeune encore, il servit la cour à Ferrare et à Modène, et fut successivement à Gênes auprès du prince Doria, et à Rome chez le cardinal François Barberini. Ayant connu Marini à Turin, il abandonna la jurisprudence pour se consacrer aux Muses, et suivit la bannière de ce poète. Ses manières aimables, non moins que ses vers, le firent rechercher par les courtisans, dont il savait partager les plaisirs et flatter les préjugés. Cependant il crut avoir à se

plaindre de son sort, et voulut même renoncer aux Muses et suivre la carrière des armes; mais après avoir hésité quelque temps, il se décida à rester à la cour. Si l'on en croit Alexandre Tassoni, il la servit pendant quinze ans, sans en recueillir le moindre avantage (1); enfin, il suivit le cardinal Barberini en Espagne, et mourut dans ce voyage en 1626, un an après Marini. Muratori a voulu réveiller le souvenir de ce poète, en commentant quelques-uns de ses sonnets (2); mais ils prouvent que le génie est insuffisant quand le goût ne le dirige pas. Nous citerons seulement celui où il s'écrie avec une emphase ridicule (3) : « O vous, qui cherchez partout ce qu'il y a de plus extraordinaire, accourez sur le Rhin et vous y verrez la lumière immortelle que la nature a tirée du soleil et des astres, et même du *beau éternel*, pour la faire briller ici-bas sur un seul visage; et si vous désirez voir une beauté plus grande encore, ou vous la chercherez en vain, ou vous ne la trouverez qu'en Dieu. » La pièce qui fit le plus de réputation à

(1) *Poeta degno d' immortali onori,*
Che quindici anni in corte avea servito
Nel tempo che puzzar soleano i fiori.
Sec. rap. Ch. XII, st. 8.

(2) *Perfetta poesia*, t. II, pag. 268 et 433.

(3) *Genti, o voi, che dell' Istro e del l' Ibero*, etc.

Preti fut son *Idylle*, intitulée la *Salmace* (1); elle causa une telle impression, qu'on la traduisit bientôt en français, en espagnol et même en latin (2); mais tout le bruit qu'elle fit de son temps, n'a pas trouvé d'écho dans la postérité.

Claude Achilli, concitoyen de Preti, et comme lui jurisconsulte, le surpassa par ses connaissances et par l'abus de son talent. Il brilla à Bologne, à Ferrare et à Parme comme juriste, et fut regardé à Rome comme un des plus grands poètes de l'époque. Il fit partie de plusieurs académies poétiques; mais ce qui prouve sa supériorité dans les sciences, c'est qu'il fut agrégé à l'académie des *Lincei*. Ayant amassé une fortune considérable, il retourna dans sa patrie, et se livra entièrement aux plaisirs de la campagne et au culte des Muses qu'il n'avait jamais négligé. Il mourut en 1640, âgé de soixante-six ans. Ses talens et son savoir contribuèrent beaucoup à mettre en crédit l'école de Marini, qu'il s'efforça même de surpasser. A l'occasion de la prise de Suze et de Casal, il composa en l'honneur de Louis XIII un sonnet que l'on cite comme un des exemples les plus éclatans de la folie de l'esprit humain, et où il dit entre autres

(1) *Idillio della Salmace*, Bologne.

(2) Il y en a deux traductions latines de François Baroni, et de Manfredi; Palerme, 1642, in-8°.

sottises, « aux feux *de suer* à préparer les métaux, etc. (1). » Il célébra dans le même style la naissance de Louis XIV, et son ode lui valut une chaîne d'or de mille écus, que le cardinal de Richelieu lui envoya au nom du roi; ce qui prouve que la France, ou du moins la cour, n'était point ennemie de ce genre d'extravagances.

A la même époque parurent Martin Longo et Jean-François Saliti, qui prétendirent l'emporter sur les précédens, et n'en furent que plus ridicules. Longo professait l'architecture et cultivait à la fois la littérature et la philosophie. Il publia un *Canzoniere* que l'on peut placer à côté du sonnet d'Achillini. Les productions de François Saliti furent encore plus monstrueuses. Si l'on en croit Crescimbeni, il était très versé dans les mathématiques, dans l'astronomie et surtout dans la médecine (2). Il se faisait généralement applaudir dans les académies, où il déclamait ses vers, ordinairement obscurs, avec tant d'habileté, que le public était obligé d'admirer ce qu'il n'entendait pas. Cependant il mourut dans la misère en 1682, et l'on oublia bientôt ses vers et les applaudissemens qu'ils avaient usurpés.

Cyrus de Pers, mort en 1663, se distingua sur-

---

(1) *Sudate, o Fochi, a preparar metalli*, etc.

(2) *Storia della volgar poesia*, vol. IV, pag. 228.

tout par l'abus des comparaisons et des métaphores. Né d'une famille noble du Frioul, il voulait plutôt passer pour chevalier que pour poète (1); et malheureusement, malgré son talent, tous ses efforts aboutirent à le faire regarder comme l'un des plus méchans poètes de cette époque. Supposant entre les choses qui portaient le même nom des rapports qu'elles n'avaient pas, il en tirait les conséquences les plus spécieuses et les plus absurdes. Ainsi, une fausse dialectique s'empara du Parnasse comme elle s'était déjà emparée des écoles philosophiques. Voici un exemple de sa méthode, qui montrera jusqu'où s'était étendue l'extravagance de cette école. Ce poète était sujet au mal des *calculs;* il en fit le sujet de ses chants, et prit ces *pierres* tantôt pour celles que faisaient mouvoir Amphion et Orphée, tantôt pour des *flèches* dont la Mort a rempli son carquois, et tantôt pour des *calculs* arithmétiques sur la vie, dont le sort fatal est gravé sur la *pierre.* Ces principes établis, il en déduit les conséquences les plus absurdes : il sent que son corps va être *pétrifié* par une nouvelle Méduse, qui chaque jour *l'endurcit* en le rendant moins *durable;* il marche dans un sentier tout *pierreux*, et craint à chaque pas de rencontrer

(1) Crescimbeni, *loc. cit.*, vol. II, pag. 501.

cette *pierre* dont le choc doit causer sa mort (1). Ne croirait-on pas que l'auteur ne voulait que parodier le style qui dominait alors? C'est cependant très sérieusement qu'il écrivait toutes ces sottises.

C'est dans le royaume de Naples que cette école, fondée ou mise en crédit par un Napolitain, s'établit avec le plus de succès, et compta les élèves les plus distingués. L'un des premiers fut Thomas Stigliani, de Matera, dans le royaume de Naples, né vers la moitié du XVIe siècle et mort vers 1630. Plein d'esprit et de connaissances, il se distingua parmi les courtisans et les hommes de lettres. Il servit pendant quelque temps Ranuce, duc de Parme, et c'est là qu'eut lieu sa dispute avec le fameux historien Davila, qui le blessa grièvement. Il fut ensuite successivement attaché au cardinal Scipion Borghèse et au duc de Bracciano, Jean-Antoine Orsini, qui faisait le plus grand cas de ses talens. Ses connaissances scientifiques le firent généralement estimer par les *Lincei* de Rome, et surtout par Virginio Cesarini, et par Galileo lui-même; il ne réussit pas également auprès de la plupart de ses contemporains. Il avait été d'abord élevé dans l'ancienne école qui dominait pendant

(1) Voy. les deux Sonnets :
D'Orfeo non già, nè d'Amfion la cetra, etc.
Son nelle reni mie dunque formati, etc.

le xvi[e] siècle; mais lorsque celle de Marini l'eut emporté, il devint un de ses partisans, et s'empressa de réformer ses premières poésies suivant le goût du moment (1). Bientôt Marini et lui se brouillèrent, et leur querelle devint une guerre civile, à laquelle prirent part tous les hommes de lettres qui florissaient à cette époque. Stigliani, dans son poëme intitulé *le Nouveau Monde*, avait présenté le chevalier Marini sous l'aspect du poisson appelé *homme marin* (2); Marini le lui rendit avec usure, en le présentant dans son *Adonis* sous la forme d'un hibou (3). Stigliani prépara alors sa critique de *l'Adonis*, sous le titre de *Lunettes*; cette critique, qu'il publia après la mort de son adversaire (4), lui attira la persécution de tous les Marinistes. Le nombre prodigieux des écrits apologétiques et virulens publiés à cette occasion, et

---

(1) Comparez la première édition de ses *Rime* faite à Venise en 1601, in-16, avec celle faite *ibid.* en 1605, in-12, et surtout avec celle qui parut à Rome en 1623, in-12, sous le titre de *Canzoniero*.

(2) *In questo fiume e per lo mar vicino*
Vive il Pescinom *con sue mirabil membra*,
Detto altramente il cavalier Marino,
Verace bestia, benchè al vulgo non sembra.

(3) *Voy.* le chant IX, st. 183 et suiv.

(4) *L'Occhiale*, etc. Venise, 1627, in-12.

plus encore leurs titres bizarres (1), suffiraient aujourd'hui pour juger leurs auteurs, qui du reste ne manquaient pas de mérite; ils parvinrent néanmoins à nuire beaucoup à la réputation de Stigliani. Mais la plupart de ses observations critiques et quelques-uns de ses ouvrages (2) méritent qu'on lui rende maintenant la justice que lui refusèrent ses contemporains.

Après Stigliani se firent aussi remarquer Joseph Battisti et Jean-François-Marie Materdona, tous deux de la terre d'Otrante. Le premier est auteur de plusieurs poésies italiennes, et même latines, de différens genres. Le second publia des *Rime* et contribua plus que tout autre à répandre le goût du style de Marini dans le royaume de Naples (3). Nous pourrions ajouter à ces marinistes Barthélemy-Partivalla, de Bénévent, Antoine Bruni et François Balducci; mais leurs qualités, l'emportant sur leurs défauts, nous obligent à leur assigner une place plus honorable.

Quoique ces Marinistes outrés dont nous venons

---

(1) Crescimbeni cite entre autres *l'Occhiale appannato, l'Occhiale stritolato, l'Occhio comico, le Staffilate, le Sbrigliate, la Sferza, l'Uccellatura, il Molino, il Buratto*, etc., etc., vol. II, pag. 474 et 488.

(2) Surtout ses *Lettere*, Rome 1661 et 1664, in-12, et *l'Arte del verso italiano*, etc., dont nous avons parlé.

(3) Signorelli, *Coltura delle Sicilie*, t. V, pag. 308.

de faire mention fussent en petit nombre, on ne peut se dissimuler qu'ils furent suivis d'une foule d'imitateurs qui inondèrent presque toute l'Italie pendant le XVIIe siècle. La Toscane seule sut se garantir de cette corruption, grace aux idées réelles et solides introduites par les élèves de Galileo, et à l'attachement qu'elle garda pour ses écrivains classiques. Cependant il ne faut pas croire qu'il n'existât plus aucune trace du bon goût : ces poètes corrompus et corrupteurs ne manquaient pas d'antagonistes; nous avons déjà remarqué combien d'écrivains éclairés et judicieux réfutèrent les principes erronés des *Marinistes*. Nous allons faire mention de quelques-uns de ceux qui, contraires à toute nouvelle manière, continuèrent de suivre les traces de leurs devanciers.

On trouve surtout de ces écrivains dans le royaume de Naples, qui produisit tant de *Marinistes*. Le premier que l'on distingue comme ayant conservé au commencement du XVIIe siècle la simplicité et la correction du XVIe, fut Côme Morelli, de Cosence. Lié avec les littérateurs les plus attachés aux classiques anciens, et principalement avec Sertorius Quattromani, il s'efforçait de soutenir le bon goût de la littérature dans *l'académie Cosentine*. Il avait publié un volume de *Rime* vers la fin du XVIe siècle (1) ; il vivait encore en 1620, et l'on

(1) Cosence, 1595. Les exemplaires de cet ouvrage sont deve-

trouve imprimés dans quelques recueils des vers de lui qui ne sont pas dans le volume que nous venons de citer (1). Il y a des sonnets, des *canzoni*, des sixtines et même des octaves : ces poésies se font remarquer par la pureté et la correction du style; mais presque toutes les pensées appartiennent à Petrarca. L'auteur adressa des vers à une dame nommée Cornelia, qu'il aimait, et qui mérita les éloges des savans de son temps. Il pleura aussi la mort de son père, et traita divers autres sujets. Si ses poésies furent au moment d'être oubliées, tandis que l'on en conserva tant d'autres si peu dignes de cet honneur, il faut en accuser le goût dominant du siècle, et son aversion pour tout ce qui le contrariait.

Presque à la même époque florissait Salvador Pasqualoni. Né dans la petite ville d'Accumolo, dans les Abbruzes, il fut à Naples l'un des amis les

---

nus si rares, que le marquis Spiriti, biographe très diligent, croyait qu'il n'avait existé qu'un manuscrit, et qu'il s'était égaré parmi les livres de la bibliothèque d'un savant magistrat de Naples, Séraphin Biscardi. Voy. *Memorie de gli scrittori Cosentini*, pag. 121. Un autre biographe, plus heureux, André Lombardi, a trouvé dernièrement un exemplaire de ces *Rime*, imprimé sous la date indiquée, et en a rendu compte dans une courte notice sur *la Vie et les Poésies* de Côme Morelli. Voy. *Discorsi academici*, etc. Potenza, 1828.

(1) Voy. La *Raccolta* del' Acampora. Naples, 1701.

plus intimes de Tasso; à Rome, ses grandes connaissances comme jurisconsulte lui méritèrent le titre de citoyen romain. Indigné contre le goût qui venait de s'introduire en Italie, il osa publier un volume de poésies lyriques, composées, disait-il, suivant *la bonne manière* de ses devanciers, et non suivant *la bizarrerie* de ceux qu'on célébrait de son temps (1). Tiraboschi n'hésite pas à comparer ces poésies aux meilleures du XVIe siècle (2).

Ceux qui plus tard se firent encore plus distinguer parmi les Napolitains furent Charles Buragna, et Pyrrhus Schettini. Buragna était proprement d'Alghiera, ville de Sardaigne; mais s'étant établi dès sa première jeunesse à Naples, où il mourut en 1679 à l'âge de quarante-sept ans, il est généralement considéré comme Napolitain. Il avait été un des élèves de Thomas Cornelio, et l'ami de Léonard de Capua, ce qui prouve qu'il n'était pas étranger à ce que la philosophie enseignait de mieux à cette époque. On lui attribue un *Traité philosophique* qui lui fut dérobé, et dont, si l'on en croit Magliabecchi, l'impression eût trouvé des obstacles, à cause des doctrines qu'il professait (3). Ce dont il faut lui tenir compte ici, ce sont ses *Poé-*

(1) *Rime*, Naples, 1620, in-12. Voy. sa Préface.

(2) *Storia*, etc., t. VIII, pag. 465.

(3) Voy. Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, art. *Buragna*, n. 12.

sies, qu'on publia après sa mort (1). Petrarca et Platon sont ses modèles favoris. Son autorité et son exemple eurent une grande influence sur ses contemporains, et surtout sur Pyrrhus Schettini, qui suivit la même route et devint son ami.

Schettini était d'Aprigliano, petit village de Cosence, dans la Calabre. Envoyé à Naples pour embrasser la profession de jurisconsulte, il quitta bientôt le barreau pour le Parnasse. Malheureusement il avait été séduit par quelques *Marinistes*, qui l'initièrent dans leur école. Il prit Achellini pour son modèle, et se vantait d'avoir imité ce sonnet aussi ridicule que célèbre qu'Achellini avait consacré à Louis XIII (2). Les conseils des plus sages, et principalement de Buragna, le tirèrent de la fausse route dans laquelle il s'était engagé; et depuis lors ses poésies servirent d'exemple aux jeunes gens qui suivirent son école. Il se rendit à Cosence, qu'il regardait comme sa patrie, pour contribuer à l'instruction de ses compatriotes, en leur faisant part de ses connaissances et de ses vers. Il ranima cette ancienne académie qui se glorifiait

---

(1) *Poesie*, Naples, d'abord sans date, mais probablement en 1683, et ensuite 1700, in-4°.

(2) Son sonnet commence ainsi :

Sudate, o lingue, e travagliate, o monti, etc.

d'avoir eu Parrasio et Telesio pour fondateurs; mais qui ne jetait plus autant d'éclat qu'auparavant. Quoique devenu chanoine, Schettini savait concilier ses nouvelles fonctions avec celles d'académicien; tantôt il récitait les offices dans le chœur, et tantôt des vers à l'académie. Se contentant de faire part de ses poésies à ses amis, il ne songea pas à les publier de son vivant; il les fit même brûler avant de mourir, les trouvant peu convenables pour un chanoine. Heureusement ses amis en avaient sauvé une partie qu'ils firent paraître après sa mort, arrivée en 1678. Schettini était âgé de quarante-huit ans (1).

Quoique ce poète eût en général suivi le style de Petrarca, on trouve dans ses vers une vivacité et une grace qui n'appartiennent qu'à lui. Tous n'ont pas, il est vrai, la même correction; on en trouve même qui ne peuvent être que de la jeunesse de l'auteur; mais, parmi les meilleurs, on en distingue qui, par la conduite et par la pensée, ont un caractère presque original. Plusieurs de ses *Rime* inédites circulaient encore dans la Calabre, et je me souviens d'en avoir vu plusieurs réunies dans un exemplaire de ses *Rime* imprimées. Il

(1) *Poesie di Pirro Schettini Cosentino*; Naples, 1692, in-12, et 1716, avec les *Rime* de Galeaz de Tarsia.

existe aussi un recueil de madrigaux dans une bibliothèque particulière (1). Schettini avait même composé des satires latines, parmi lesquelles il s'en trouvait contre les moines; malheureusement elles ont été dispersées. Nous citerons un trait d'une de ses poésies latines imprimées à la fin de ses *Rime* : c'est une églogue dans laquelle un jeune berger, enviant le sort d'un de ses compagnons, mort entre les bras de sa bien-aimée, s'écrie en soupirant : « Heureux jeune homme! ta mort a été plus douce que ta vie; oh! puisse le ciel m'accorder le même bonheur (2)! » Mais ce qui ne convient sans doute ni à un ecclésiastique, ni à des bergers, c'est la réponse que ce même berger fait à son interlocuteur : celui-ci lui ayant reproché de ne pas s'occuper de l'autre vie, il le plaisante et lui dit : « Crois-tu donc qu'après notre mort il reste quelque chose de nous (3)? » Nous ne savons pas si le même esprit régnait dans les autres poésies qui ont été dispersées; mais l'empres-

---

(1) Celle de M. Louis Greco, de Cosence, jeune littérateur qui cultive et professe les lettres grecques et latines avec beaucoup de succès.

(2) *Fortunate puer! cui vitâ dulcior ipsâ*
Mors fuit : oh tantum misero mihi fata dedissent!

(3) *Ergo cadaveribus vivens, cinerique sepulto*
Tu ne aliquid superesse putas?

sement que mit l'auteur à les brûler nous fait soupçonner qu'il y en avait au moins quelques-unes de ce genre.

Nous pourrions joindre à ces *Pétrarquistes* napolitains plusieurs écrivains qui suivaient les traces des poètes du XVI[e] siècle, dans d'autres provinces de l'Italie, tels que Bernardin Campello de Spolette, Porfirio Feliciani de Nocera, Laure Guidiccioni de Lucques, Louis Adimari, Charles Dati, Horace Rucellai de Florence, etc., s'ils ne nous avaient obligés de faire mention d'eux sous des rapports plus remarquables. Mais malgré leurs efforts, ils ne purent détourner la plupart de leurs contemporains de la fausse route dans laquelle ils s'étaient engagés; ils ne connaissaient pas les besoins de leur siècle, et ne savaient pas apprécier les principes dont il abusait. Souvent les *Marinistes* raisonnaient mieux leurs théories que les *Pétrarquistes* ne les réfutaient; souvent même ces derniers avaient moins de génie que leurs adversaires, et se montraient aussi réservés, aussi timides que les autres étaient indépendans et audacieux. Il fallait éviter l'un et l'autre extrême; et peut-être ceux mêmes qui, en voulant s'éloigner de l'imitation pédantesque de leurs devanciers, tombèrent dans l'excès contraire, servirent de leçon à d'autres qui surent profiter de leurs principes et de leurs erreurs. Ainsi, l'abus de cette liberté, si nécessaire à toutes les productions du génie, fit

mieux connaître l'usage qu'on en devait faire; et l'on vit naître une troisième classe de poètes qui, plus ou moins éloignés de l'un et de l'autre excès, montrèrent comment ils pouvaient être libres et originaux, sans rejeter l'expérience et les conseils de leurs prédécesseurs.

CHAPITRE XX.

De la *Poésie latine* chez les Italiens au XVIIe siècle. — Elle est encouragée, mise en crédit, et spécialement cultivée par les jésuites. — Deux papes, Urbain VIII et Alexandre VII, s'y distinguent d'abord. — ÉPOPÉES LATINES : de *Jean-Marc Fagnani*, sur *la Guerre contre les Ariens* (*de Bello Ariano*): L'*Enfance de Jésus* (*Puer Jesus*), du P. Th. *Céva*. — Examen critique de l'ouvrage. — TRAGÉDIES LATINES du P. *Bernardin Stéphonio*; analyse de son *Crispus*. — Coup d'œil rapide sur le théâtre du P. J.-B. *Giattini*. — POÈMES DIDACTIQUES. — *Janvier-Antoine Cappellari* publie son poème sur les *Comètes*, et *Thom. Strozzi*, celui sur *le Chocolat*; analyse de ce dernier. — *La Pêche*, par le P. *Nicolas Giannetasio*. — POÈMES PHILOSOPHIQUES. — *L'Euthymie* de *Benoît Rogacci*. *L'anti-Lucrèce* de *Th. Céva*. — Examen raisonné de ce singulier ouvrage. — *Poètes satiriques*. — *Nicolas Villani*. — *Nomi*. — *Sergardi* (sous le nom de *Quintus-Sectanus*). — Analyse critique de leurs nombreuses productions en ce genre.

La métromanie latine, qui avait envahi le XVIe siècle, ne ralentit pas ses excursions dans le XVIIe; propagée surtout par les jésuites, comme spécialement chargés du dépôt et de l'enseignement des lettres anciennes, et comme flatteurs en titre de la cour de Rome, où toutes les affaires se traitaient, et se traitent encore dans la langue des anciens Ro-

mains. Mais malgré cette puissante et redoutable influence, l'Italie eut des critiques qui osèrent s'élever contre un abus aussi préjudiciable aux progrès des lettres italiennes. Nous nous bornerons à citer Charles Dati, qui, formé à l'école de Galileo, fit sentir mieux que tout autre combien il était ridicule d'écrire dans une langue morte, et de trouver une sorte de gloire à substituer un idiome étranger à celui du pays. « Qu'on me montre, disait-il, parmi les meilleurs poètes épiques modernes, un seul qui s'approche de l'Ariosto, ou qui même égale les poètes épiques toscans de seconde classe. Quel tragique latin me fera répandre autant de larmes qu'un Tasso, qu'un Guarini et que tant d'autres? Montrez-moi dans la foule des odes latines quelque chose de comparable à celles de Chiabrera et de Testi (1)? » Il fait en même temps remarquer que Tasso et l'Angelio, poètes contemporains et doués tous les deux de talens et de connaissances extraordinaires, chantèrent, l'un en italien et l'autre en latin, la glorieuse expédition de Godefroi; et il ajoute que, tout en supposant que les diverses langues que l'Angelio possédait, ses voyages en Europe et en Asie, et ses connaissances dans le métier de la guerre lui donnassent des avantages sur Tasso, qui oserait douter que son poème ne soit infé-

(1) *Prefazioni alle prose fiorentine*, Florence 1661, in-8°.

rieur à la *Jérusalem délivrée?* Il compare de même les vers latins de quelques poètes modernes avec leurs vers italiens, et il finit par dire qu'on se borne généralement à louer les uns sans les lire, tandis qu'on lit toujours les autres avec autant de profit que d'agrément.

Quelle que fût la justesse de ces observations, le préjugé continua de priver la littérature nationale de plusieurs écrivains qui lui préférèrent une littérature tout-à-fait étrangère à leur siècle, et dans laquelle ils ne pouvaient se promettre les succès que leur offrait la leur. Nous ne devons cependant pas oublier les efforts extraordinaires de quelques poètes qui parvinrent à vaincre les difficultés de la versification latine, et à se faire lire avec quelque intérêt après les classiques anciens : les premiers que l'on remarque sont les deux papes Urbain VIII et Alexandre VII.

Nous avons vu ce que fit Urbain contre la philosophie : ici ce n'est que comme poète que nous devons le signaler. Il eut pour guide sur le Parnasse Aurèle Orsi, grand latiniste du XVI[e] siècle, et pour compagnon Jean Ciampoli, dont il devint le persécuteur. On a de lui un recueil *d'épigrammes, d'odes, d'hymnes, de cantiques, de psaumes* (1),

(1) *Maphæi S. R. E. card. Barberini, nunc Urbani VIII, poemata.* Paris, 1642, in-f°.

qui prouvent le métromane plutôt que le poète. Cependant on s'empressa d'exalter ses talens poétiques, surtout lorsque, devenu pape, il put récompenser ceux qui le célébraient. De ce nombre se trouvent Chiabrera et Testi; mais le premier respectait en lui le chef de l'Église, et l'autre se moquait de sa vanité. Les jésuites, profitant de la faiblesse d'Urbain, allèrent jusqu'à commenter ses *odes* comme celles d'Horace et à les proposer pour modèles à leurs élèves (1).

Les vers d'Alexandre VII sont beaucoup meilleurs que ceux d'Urbain VIII. On dit qu'à l'âge de onze ans il avait déjà composé un long poème sur la *Guerre des pygmées et des grues* (2); on lui attribue aussi une tragédie de *Pompée* (3). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il se fit toujours distinguer comme académicien *philomate*, titre qu'il se donna en tête de ses ouvrages (4).

L'exemple de ces papes et le désir d'obtenir leur faveur durent répandre de plus en plus le goût de la poésie latine, surtout à Rome où ils résidaient.

---

(1) *Maphæi Barberini*, etc., *poemata. Henricus Donnalius explicabat.* Rome, 1643, in-4°, pag. 96.

(2) Voy. Ciacconio et Oldoino, *Vitæ romanorum pontificum*, t. IV.

(3) Voy. Crescimbeni, *Storia*, etc., vol. IV, pag. 208.

(4) *Philomati Musæ juveniles*. Paris, 1656, in-fol.

L'Érythrée a enrichi sa *Pinacothèque* des portraits de divers poètes lyriques de son temps, tels que Fabius Leonida, Henri Falconio, Jean-François Paoli, Grégoire Porzio, etc.; mais ces portraits, quoique très flattés, ne présentent pas assez d'intérêt pour être placés dans cette histoire. Distinguons cependant Antoine Querenghi, né à Padoue en 1546, et qui étudia les belles-lettres sous le célèbre Sperone Speroni, et fut à la fois, au dire de Tassoni, grand philologue, poète, orateur, philosophe et théologien (1). Son érudition était si étendue, que tous les savans venaient à l'envi le consulter et l'entendre. Il fut surtout estimé de Paul V et d'Urbain VIII. La correction avec laquelle il écrivait le latin le fit nommer secrétaire du collége des cardinaux à Rome. On dit que Ranuce Farnèse le chargea d'écrire l'histoire d'Alexandre son père, ce que fit depuis le P. Strada. Parmi les ouvrages que Querenghi mit au jour on distingue ses vers latins (2). On y trouve toute la pureté et l'élégance des classiques

(1) *Questi era in varie lingue uom principale,*
Poeta singolar, tosço e latino,
Grand' orator, filosofo morale,
E tutto a mente avea sant'Agostino.
Sec. rap., Ch. V, st. 26.

(2) *Hexametri carminis libri VI, ac Rhapsodiæ variorum carminum, libri V*, Rome, 1629.

latins, mais non leur génie (1). Ce savant latiniste mourut à Rome en 1633.

Presque à la même époque florissait ce Virginio Cesarini que nous avons rencontré parmi les physiciens et les poètes italiens. Il composa aussi des vers latins, et le peu qui nous en est parvenu prouve combien il avait profité de l'étude des classiques anciens (2). On trouve dans le même recueil les vers d'Augustin Favoriti, auteur de la *Vie* du jeune Cesarini, et qui, au dire de monsignor Buonamici, passait pour un des meilleurs latinistes de son temps (3). Si nous faisons mention de cet écrivain, c'est moins à cause de ses poésies, que pour rappeler ses critiques amères contre Philippe Gherardelli. Ce dernier avait donné une tragédie, *le Constantin*, écrite en prose. Cette innovation, à laquelle auraient sans doute applaudi quelques-uns de nos contemporains, causa un grand scandale parmi les littérateurs ; et Favoriti surtout attaqua l'auteur avec tant d'acharnement, qu'il le fit, dit-on, mourir de chagrin (4). Nous pourrions citer ici un bon nombre de poètes lyriques qui, s'étant distingués dans

(1) Pallavicino, *Del Bene*, liv. I. Ch. VII; et Bentivoglio, *Memorie*.

(2) *Voy.* ses Poésies latines parmi les *Septem illustrium virorum poemata*. Anvers, 1662, in-8°.

(3) De Cl. Pontif. epist. script., pag. 284, édit. 1770.

(4) Cresc imbeni, *Storia*, etc., vol. IV, pag. 206.

divers genres de poésie italienne, se sont en même temps exercés dans la poésie latine, tels que Schettini, Filicaja, Menzini et d'autres; mais des productions plus importantes que les leurs, soit par l'étendue, soit par l'intérêt du sujet, attirent de préférence notre attention.

Jean-Marc Fagnani, de Milan, fit paraître vers le commencement de ce siècle une espèce d'épopée sur je ne sais quelle prétendue *guerre des Ariens*, ou plutôt sur la persécution que leur fit éprouver l'archevêque de Milan, saint Ambroise. On dit que ce saint homme aima mieux résister aux ordres du gouvernement, que de tolérer ce qu'il appelait des hérétiques. Il finit par les poursuivre, et ses partisans ont voulu faire passer pour une guerre pieuse cette persécution dirigée contre des chrétiens qui ne pensaient pas comme lui. Fagnani, qui ne partageait pas à cet égard les opinions de saint Ambroise, fit de cette guerre impie le sujet de son poème. Il avait quatre-vingts ans lorsqu'il le publia (1), et mourut quelques années après, en 1609.

Nous allons parler d'un poète plus digne de nous arrêter : c'est le P. Thomas Ceva, qui nous a déjà occupés comme mathématicien et comme critique (2). Né à Milan en 1642, il entra de bonne

(1) *De bello Ariano*. Milan, 1604.
(2) Ci-devant, t. XII.

heure dans la société des jésuites, et depuis cette époque jusqu'à celle de sa mort, arrivée en 1736, il se consacra tout entier à l'étude et à la retraite. Les études sévères qu'il professait ne l'empêchèrent pas de cultiver les Muses latines. Il leur communiqua beaucoup de ce naturel et de cette ingénuité qui formaient son caractère. Un trait singulier de sa vie suffira pour nous donner une idée de ses mœurs, qui eurent une grande influence sur ses poésies. Le gouverneur de Milan, qui s'occupait aussi de mathématiques, s'entretint un jour avec lui sur je ne sais quel théorème; Ceva prit tant d'intérêt à la discussion, qu'il ne s'aperçut pas que le gouverneur, dans la voiture duquel il se trouvait, au lieu de le reconduire à son couvent, l'emmenait au théâtre de l'Opéra. Grande fut sa surprise lorsqu'il se vit dans la loge de la cour. Il demanda en grace qu'on le laissât partir; ce fut en vain : le gouverneur, voulant s'amuser de son embarras, le força de rester et le fit asseoir à côté de lui; mais en revanche le pauvre religieux refusa constamment de prêter la moindre attention au spectacle et au chant des acteurs, quoiqu'il aimât beaucoup la musique. Il demeura pendant tout le temps les yeux baissés et tout recueilli en lui-même; on eût dit Ulysse au milieu des Syrènes. Enfin le gouverneur eut pitié de ses scrupules et lui permit de se retirer. Ceva garda toujours ce caractère d'ingé-

nuité enfantine, et il en donna une preuve sensible dans son poème de *l'Enfant Jésus* (1).

Sannazaro et Vida avaient célébré en vers latins, l'un la naissance, l'autre la passion et la mort du Christ; Ceva voulut compléter cette histoire, et prit pour sujet de son poème *l'Enfance de Jésus*, depuis son retour de l'Egypte à Nazareth, jusqu'au jour où on le trouva dans le temple disputant avec les docteurs.

Les évangelistes ont passé sous silence, je ne sais pour quelle raison, tout ce qui appartient à cette première époque de la vie du Christ; car, du massacre des Innocens ordonné par Hérode, ils passent à la dernière époque pendant laquelle il acheva sa mission divine, bientôt suivie de sa mort et de son triomphe. Ceva, voulant réparer à son égard les omissions de l'histoire, put donner bien plus que Vida et Sannazaro carrière à son imagination, et inventer tout ce qui lui parut le plus convenable au caractère de son héros.

Le poète suppose que la condition surhumaine de Jésus se laisse de temps en temps apercevoir, excitant tantôt les espérances de ceux qui attendaient un Messie, tantôt les soupçons de ses ennemis et les craintes des démons. Dans cette position

---

(1) *Puer Jésus*, Milan, 1690.

il faut dissiper les inquiétudes des uns et rendre vaines les menaces des autres ; c'est là le sujet du poème. Les accidens, les personnages et les caractères que l'auteur a dû pour cela mettre en œuvre, ne semblent pas assez héroïques; souvent on est obligé de s'entretenir avec des enfans et des bergers. Mais, outre que ces personnages reçoivent une certaine importance de la nature même du sujet, le caractère divin du héros, quoiqu'on ne présente celui-ci que dans son adolescence, et les démons, les anges et Dieu même, qui prennent part à l'action suivant leurs divers intérêts, impriment à cette composition ce cachet de noblesse qu'exige le poème épique.

Celui-ci est divisé en neuf livres. L'auteur débute par invoquer la Vierge et son fils. Tous deux lui sont apparus en songe, ce qui lui fait espérer qu'ils le conduiront par des chemins jusqu'alors inconnus aux Muses latines (1). Son récit commence par les inquiétudes qu'éprouvent les habitans de Nazareth sur le sort de l'enfant Jésus. Depuis que sa mère est partie avec lui pour l'Egypte, ils n'ont plus entendu parler d'eux, et c'est en vain qu'ils soupirent après leur retour. Déjà pourtant quelques

---

(1) *Vos adeò gemini este duces, cursumque docete*
Per loca nunc primùm Latiis peragrata Camænis.

hirondelles étaient venues apporter de leurs nouvelles; mais ils n'avaient rien compris à ces chants(1), et leur tristesse augmentait tous les jours. Heureusement, un de leurs compatriotes, Jonas, qui était allé en Egypte commercer avec les Arabes, revient à Nazareth et dissipe leurs alarmes. Il leur raconte d'abord ce qui s'était passé à Memphis lorsque l'enfant Jésus parut dans l'Egypte. « Un hibou, leur dit-il, séjournait depuis un temps immémorial dans le creux d'un arbre aussi vieux que la terre même; chaque année les habitans de Memphis lui offraient des hommages et des sacrifices, et venaient le consulter et recueillir ses oracles. Mais un jour, comme ils lui adressaient les prières accoutumées, il leur fit entendre une voix gémissante, et leur annonça qu'un enfant qui régnait sur la terre et dans les cieux le forçait à rentrer dans l'enfer. Aussitôt l'on vit le monstre ailé chercher, mais en vain, à regagner l'arbre qui lui servait de demeure; trois fois il voulut s'attacher aux branches, et trois fois il tomba en poussant des cris lamentables; enfin il prit la fuite au milieu d'une horrible tempête (2). » Alors

---

(1) *Carmina sed volucris non intellecta canebat.*

(2) *Ter pennis circuit atris*
Antiquàm sedem; ter summis sidere ramis
Conatus, rauco ter cum stridore relapsus, etc.

les habitans de Nazareth demandent à Jonas quel est cet enfant qu'annonçait le monstre infernal; et ici le poète nous présente un véritable tableau *de genre.*

Au moment de l'arrivée de Jonas, on célébrait les *Néoménies.* Fatigué du voyage, il demande qu'on lui donne à boire, car il a besoin de reprendre des forces pour satisfaire l'impatience de ses compatriotes. On s'empresse de lui apporter du vin; il en remplit une large coupe, et, la saisissant à deux mains, il boit à la prospérité de tous ceux qui l'entourent. Deux fois il s'arrête pour faire l'éloge du vin qu'on lui a versé; puis, ayant vidé la coupe, il essuie sa barbe et ses lèvres, et reprend son récit (1).

Jonas parle ensuite tantôt du jeune Jésus, tantôt de sa mère, tantôt de Joseph, et leur souvenir fait souvent couler ses larmes. Il assure avoir dit plusieurs fois à Marie que son fils n'est point tel que le croit la multitude, et qu'il faut que son origine soit céleste; et il ajoute que le silence qu'elle gardait le lui faisait présumer encore davan-

---

(1) *Sic aït, appositoque mero, ut gens prisca solebat,*
Implevit pateram, manibusque utrinque prehensam,
Quod felix, socii, faustumque sit omnibus, hausit;
Bisque interrupit sinceris laudibus haustum,
Inversâque manu barbam atque ora hispida tersit.

tage. Enfin il termine son récit et boit en l'honneur de Marie ce qui restait de vin dans sa coupe. C'est ainsi que le poète appelle l'attention du lecteur sur l'objet du poème, qui est la manifestation de la nature divine de l'enfant Jésus.

Jonas se rend ensuite au jardin du vieux Siméon, où l'on donnait un repas pour la noce d'Elise; et là se trouve un tableau charmant de la simplicité patriarcale. Le chef de la famille, dépouillé de sa casaque, était assis sur un siége de sapin; deux grands chiens se tenaient à ses côtés. Après le repas, les vieillards invitent la jeunesse à consacrer aux jeux le reste de la journée. D'abord de jeunes filles se disputent le prix de la course; le but est un mûrier sauvage; celle qui la première y atteindra et en détachera une branche, doit recevoir une guirlande de roses. Damaris est déjà bien loin de ses compagnes; mais Judith, au moyen d'une petite supercherie, la devance, et cueille avant elle la branche de mûrier. Damaris veut la lui arracher; elles se querellent, et les vieillards tâchent en vain de les apaiser. Nabal, dont l'extérieur grotesque figure plaisamment dans ce tableau, veut prendre part à la dispute; Damaris le repousse, et le voilà qui tombe à la renverse dans un fossé bourbeux. Sa chute excite l'hilarité générale; Judith et Damaris elles-mêmes, oubliant leur colère, rient de tout leur cœur, en le voyant se sauver tout souillé de boue, et poursuivi

par les chiens, les oies et les canards (1). Ainsi la réconciliation des deux jeunes filles, vainement tentée par la sagesse des vieillards, un accès de gaîté l'opère efficacement.

Le sujet du deuxième livre est le retour de la sainte famille à Nazareth. Ne pouvant en indiquer tous les détails, nous rappellerons seulement les principaux. Une troupe d'anges prépare au milieu d'une forêt un repas rustique aux voyageurs. Un démon, sous les traits d'un satyre, s'approche d'eux pour les épier; mais un ange le frappe avec sa lyre et le met en fuite. Les habitans de Nazareth, apprenant l'arrivée de Jésus et de Marie, se portent en foule à leur rencontre; le poète prête à chacun d'eux les sentimens et les expressions qui lui conviennent le plus. On distingue surtout les doux souvenirs de Débora, de Susanne et de Judith. Nous nous arrêterons à deux épisodes de ce livre, qui nous semblent le mériter, l'un par la singularité de son allusion; et l'autre par la bizarrerie de son invention.

En chemin, Marie prie son fils de lui faire quel-

(1) *Risêre cadentem,*
Nec sese tenuit Judith, nec altera, cæno
Ut videre atro emergentem, quem excita circum
Turba canum insequitur lutulentum; et quà fugit, anser
Atque anates raucis quatiunt clangoribus alas.

que présent. Jésus cueille une grappe de raisin, qui aussitôt se trouve entourée d'épis de blé. Marie lui ayant demandé la raison de ce miracle, il répond qu'avant de mourir il établira un sacrifice solennel sous les deux espèces du pain et du vin, et couvrira la divinité de ce double voile (1).

L'autre épisode est plus poétique. La nuit s'avançait, et la sainte famille sentait le besoin du repos. Le poète fait descendre du ciel la Joie ailée; elle est suivie du Caprice, dont le nom, inconnu aux Latins, tire son origine des chèvres sauvages (2). Cet esprit, qui inspire surtout les peintres et les poètes, fait naître à de jeunes bergers l'envie de donner une sérénade à la vierge Marie; ils accordent leurs instrumens, et l'un d'eux prie ses compagnons de le laisser chanter seul; « car, dit-il, si l'enfant Jésus entendait vos voix réunies, il ne pourrait fermer les yeux de la nuit (3). » Quoi qu'il en soit, il chante une chanson, dont le sujet est l'Amour profane qui, empoisonné, puis guéri, est enfin tué par l'Amour céleste, et renaît dans ses bras pour s'identifier avec lui. Trois sommeils, attirés

---

(1) *Atque utroque tegam numen mirabile velo.*

(2) *Cui comes ille ciens animos, et pectora versans*
Spiritus, a capreis montanis nomen adeptus,
Ignotum Latio nomen, etc.

(3) *Nam vereor, si forte puer vos ille canentes*
Audiat, haud unquam vigilantes claudet ocellos.

par les chants du jeune berger, entrent l'un après l'autre dans la maison qui sert d'asile aux trois voyageurs, et ferment de leurs doigts délicats les paupières de Joseph, de Jésus et de sa mère. Alors les bergers se retirent en silence pour laisser s'avancer « les Heures à noire chevelure, portant les Songes flatteurs dans leurs paniers d'ébène. »

Les scènes que le poète a retracées jusqu'ici se rapprochent plus ou moins du genre pastoral; il va, dans le troisième livre, s'élever au ton de l'épopée.

Le démon, qui avait épié la sainte famille et qu'un ange avait surpris et chassé, va rendre compte à son chef de ce qu'il a vu : son rapport confirme les soupçons de l'enfer, et tous les démons se liguent contre l'enfant Jésus. D'après Vida et Tasso, plusieurs poètes avaient fait jouer à ces êtres malfaisans un rôle plutôt grotesque que noble et poétique, Il était réservé à Milton d'en donner la peinture la plus noble, en nous montrant à la fois leur dignité primitive et l'état de dégradation dans lequel ils étaient tombés; mais ce qu'on n'a pas encore assez remarqué, c'est que Ceva est le premier parmi les Italiens qui ait approché du poète anglais dans ce genre de conceptions.

L'armée infernale se réunit et se met en marche pour les campagnes de la Perse. L'avant-garde est composée de ces anges qui demeurèrent neutres dans la première bataille livrée à l'Eternel, et qui,

également repoussés par le ciel et par l'enfer, ont été relégués dans les plus basses régions de l'air. Le centre est formé des démons qui ont répandu tous les maux sur la terre, et enseigné aux mortels l'art de se détruire par le fer et par le poison. L'arrière-garde est commandée par un esprit à qui était destinée la funeste gloire de faire connaître aux hommes la poudre à canon et les bombes. Mais ce qui est vraiment singulier et même bizarre, c'est que les tambours, les chars, les tentes et toutes les machines de guerre sont autant de démons (1).

Pendant que cette armée formidable, entourée de nuages, se rend au son des trompettes au lieu de sa destination, le même démon qui avait suivi la sainte famille à Nazareth, va se glisser, sous les traits d'une vieille femme, parmi les mères qui célébraient l'anniversaire de leurs enfans massacrés par l'ordre d'Hérode. Il se met à pleurer avec elles, et excite leur fureur contre l'enfant Jésus, qu'il signale comme l'unique cause de leurs infortunes (2). Mais il est découvert, et se voit contraint de fuir avec ses satellites.

La discorde venait d'éclater parmi les troupes

---

(1) *Ipsæ etiam balistæ, ollæ, tentoria, carri,*
Tympana erant Stygii cacodæmones, etc.

(2) *Causa mali tanti puer ille. Hoc indice Jesum*
Lurida signabat, etc.

infernales, quand tout à coup l'armée navale, venant des Indes, apparaît de loin au travers des nuages qui la devançaient. Elle est forte de cent trirèmes volantes, que suivent un nombre prodigieux de barques. Chaque trirème est dirigée par une amazone, et sur la plus apparente se montre Amilida, qui représente l'Idolâtrie. Aussitôt que les deux armées sont en présence, Amilida débarque, suivie de ses ministres, harangue les séditieux, les fait rentrer dans le devoir, et un banquet magnifique vient sceller leur réconciliation. Le repas, la musique, la danse, tout est digne de cette fête guerrière.

Le Père éternel, voyant les nouveaux dangers qui menacent son fils, le fait conduire ainsi que sa mère auprès du Jourdain, dans la demeure occupée par saint Jean-Baptiste. Le poète décrit dans le quatrième livre ce long voyage, dont quelques circonstances viennent de temps en temps charmer l'ennui. L'auteur semblerait même emprunter quelquefois les couleurs du langage profane de la volupté, si l'esprit de la religion ne venait bientôt sanctifier ses expressions. Ainsi, il nous montre une jeune bergère qui ne peut résister à l'envie de donner un baiser à l'enfant Jésus. « Par le ciel, dit-elle à Marie, par ce sein que ton fils a pressé de ses lèvres, permets-moi cette seule jouissance; je ne te demande rien de plus! » Et Marie accorde à la

jeune fille d'imprimer deux petits baisers sur les joues du divin enfant, faveur qu'aucun mortel n'avait encore obtenue (1). Enfin la sainte famille arrive à l'ermitage de saint Jean-Baptiste. En même temps un ange descend dans la cité d'Abraham, nommée Abélia, d'Abel son fondateur. Une douce mélancolie forme le caractère de ses habitans. Sur la principale porte de la ville est gravée l'histoire d'Abel. Près du corps de cet infortuné on aperçoit la Mort, née de son sang, qui promène ses regards effroyables sur la terre qu'elle vient de conquérir; une hache ensanglantée, symbole de sa puissance, est plantée devant elle (2). L'ange annonce l'arrivée du Rédempteur des hommes, et conduit les patriarches dans la cabane de saint Jean-Baptiste, où

---

(1) *Per te, per superos, perque hæc gemina ubera, pulcher*
Quæ puer hic quondàm pressit, permitte puello
Suaviolum libare tuo : nil poscimus ultrà.

(2) *Ipse sui in foribus lethi cælaverat Abel*
Casum infelicem. Genitor super, orbaque mater
E campo rediens, spicis et sesamo onusta,
Flere videbantur juvenis miserabile corpus
Sanguine turpatum. Mors primùm egressa sub auras,
Piniferi haud longè stans alto in vertice montis,
Miratur terras, sua regna : insigne cruentum
Possesso defixa agro stat sæva securis.

l'Eternel leur permet de contempler l'objet de leurs vœux et de leurs espérances.

L'intérêt augmente dans le cinquième livre. Pour dérober Jésus et sa mère aux poursuites et aux piéges des démons, le Tout-Puissant leur envoie un ange qui les conduit sur un char ailé au paradis terrestre. L'ange donne à l'enfant Jésus l'explication de tout ce qu'ils rencontrent de plus curieux. Il lui montre, entre autres objets, cet arbre fatal dont les fruits envenimés ont causé le malheur des humains, et doivent lui-même le frapper de mort.

Cependant Belphégor, le chef de l'armée infernale, se dispose à détruire tous les êtres vivans, à dévaster la terre que cet enfant privilégié habite et doit sauver, et à attaquer le ciel même où règne le souverain tout-puissant, objet de sa haine; mais une triple armée céleste est déjà prête à combattre et à repousser Belphégor. La description de ce combat se fait lire même après celles que Milton nous a présentées. Trois fois les assiégeans sont repoussés: trois fois ils reviennent plus furieux à l'attaque. L'armée céleste est commandée par Judith, que Dieu a choisie pour l'instrument de son triomphe; une victoire complète est le prix de ses efforts.

Au sixième livre l'intérêt semble diminuer, quoique le poète nous occupe de ce qui concerne l'enfant Jésus et sa mère. Il commence par une digression que

lui suggère la vue du paradis terrestre. Cette digression a peu de rapport au sujet, il est vrai; mais elle intéresse parce qu'elle fait connaître quelques circonstances du voyage de Dante qu'on avait ignorées jusqu'alors. A en croire l'auteur, Dante, parcourant avec Béatrix le paradis terrestre, en dessina les sites les plus remarquables; de plus, il cueillit un cep d'une vigne délicieuse, et qui avait la vertu d'inspirer le génie des poètes. Muni de ces précieux trésors il revint sur la terre après sa longue absence, et dès lors il fut regardé par ses contemporains comme un homme extraordinaire. Les lauriers qui ceignaient son front étaient encore tout ternis de la fumée de l'enfer; « la maigreur avait rendu sa figure encore plus vénérable; son regard était sombre, sa voix résonnait comme l'airain, et sa lyre était couverte d'une rouille épaisse (1). » On voit que Ceva, au moyen de ces traits allégoriques, a voulu caractériser la langue rude encore, et le vieux style de Dante; et comme ils furent depuis de plus en plus accrédités par les Florentins, il ajoute que ce poète, se trouvant alors exilé de sa patrie, planta et cultiva le cep qu'il avait apporté du paradis terrestre. Bientôt sa vigne devint célèbre;

(1) *Olli sacra genis macies, vox ænea, tristis*
Obtutus, veterique scabrum rubigine plectrum.

les Florentins en répandirent la culture, et l'on appela *verdea* le vin qu'elle produisait. Grace à ce divin nectar, l'idiome sauvage des Italiens s'adoucit de jour en jour, et ses expressions acquirent une grace et une force qu'elles n'avaient pas encore. Aussi Dante, qui le premier avait fait connaître cette vigne sacrée, tient-il la première place parmi les pères de la langue italienne (1).

L'autre partie de cet épisode ne présente pas le même intérêt. Ceva voulait célébrer une campagne délicieuse, appartenant aux Médicis et nommée *Pratolino*, et il suppose qu'ils en ont trouvé le dessin parmi ceux que Dante avait apportés du paradis terrestre. Reprenons la marche de l'action principale.

Le prophète Elie, chargé de reconduire sur son char de feu Marie et son fils, après les avoir entretenus pendant la route de ses souvenirs, les dépose, à l'entrée de la nuit, dans un palais magnifique où les attendaient leurs ancêtres. Après leur avoir montré les objets curieux qui embellissent cette demeure, on les fait assister à la représentation d'une pièce dont le sujet est la réunion de la Paix et de la Justice, opérée au moyen du mystère de l'Incarnation. Ce spectacle terminé, Marie et son

(1) *Eloquii hinc inter patres subsellia Dantes*
Prima tenet, primus genialis consitor uvæ.

fils retournent à Nazareth. Les habitans de cette ville vont s'occuper d'examiner les circonstances de la vie de Jésus pour découvrir sa véritable condition à travers le voile qui la cache. Leurs recherches et leurs conjectures forment le sujet du septième livre. Enfin un berger, animé de l'esprit prophétique, nourrit leurs espérances, en leur annonçant le pouvoir et la mission du divin enfant; et le ciel confirme ses présages par des prodiges étonnans.

L'enfer, malgré la défaite qu'il vient d'essuyer, ne renonce point à ses projets. Les armes ne lui ayant pas réussi, il espère se dédommager par la ruse; tel est le sujet du huitième livre. Il a recours à l'art du magicien Simon pour répandre l'idolâtrie sur la terre et détruire le culte du vrai Dieu. Le poète met en action tout ce que la tradition avait raconté des opinions et des procédés de cet hérésiarque. Il prétend se faire adorer comme le fils de Dieu, et se dit envoyé parmi les hommes pour les délivrer du pouvoir des anges qui les avaient asservis. Avec lui est une femme, nommée Sélène ou Hélène, qu'il fait passer pour l'ame de l'univers ou la source de toutes les ames. Il va partout, prêchant et faisant des miracles, et partout il voit grossir le nombre de ses disciples et de ses partisans. C'est ainsi que l'hérésie prit naissance et se propagea. Aux incidens que cette tradition fournit au poète, il en ajoute plusieurs autres, tout d'imagination, qui, s'ils sont peu probables, sont du moins assez poétiques et

bien appropriés à une épopée de ce genre. Cet épisode se termine par la preuve que Simon veut donner de sa nature divine, en employant des moyens magiques; et le poète jette au milieu de cet imposant spectacle l'accident affreux qui avait signalé les orgies de Bacchus. La jeune Thamar, traînée par une multitude fanatisée, va être immolée sur les autels du nouveau Dieu; sa mère, son amant lui-même, égarés comme les autres, vont lui servir de bourreaux. Mais à peine la victime est-elle tombée sous leurs coups, qu'ils reconnaissent leur aveuglement, et tous deux s'immolent sur le corps de cette infortunée.

Pendant que Simon va partout répandant l'hérésie, Sélène, sa femme, revient de l'enfer, chargée d'introduire parmi les hommes l'esprit de controverse et l'intolérance religieuse. Cet épisode, bien plus instructif que ceux que nous avons parcourus, ouvre le neuvième et dernier livre. Sélène s'est pourvue de nombreux volumes qu'elle-même a d'abord étudiés et amplement commentés (1). Suivie d'une foule d'esprits captieux et sophistiques, elle parcourt l'Égypte, l'Afrique, l'Asie, versant partout son

---

(1) *Illi data cura per orbem*
Ferre tot ambiguas tricas, quas sæva sub Orco
Edidicit priùs, et libros digessit in amplos
Per capita, etc.

poison. Nulle part elle ne s'arrête, et changeant à tout moment de figure et de nom, soulève cités contre cités, nations contre nations (1), et ne se nourrit que de mensonge et de sang. Effrayé lui-même du portrait qu'il vient d'en faire, le poète prie le ciel de délivrer la terre de ce monstre (2); mais malheureusement ses vœux n'ont pas encore été exaucés! Le reste du livre est consacré à nous peindre les inquiétudes et la désolation de Marie, cherchant en vain son enfant, puis sa joie, lorsqu'elle le trouve dans le temple de Jérusalem au milieu des docteurs de la loi. Enfin elle reprend avec lui le chemin de Nazareth; les ames des Innocens et des chœurs d'anges leur servent de cortége, et ils entrent dans la ville, accueillis par les bénédictions de leurs concitoyens. Tous ces événemens mystérieux sont entremêlés de miracles, de songes et de visions, que l'imagination du poète a prodigués dans tout le cours du poème.

L'intérêt de cette épopée résulte plutôt de la beauté des détails, que du sujet même; elle n'a pas un but assez déterminé, et semble manquer de l'unité d'action. Qu'a voulu le poète, si ce n'est nous

---

(1) *Nusquam illa quievit;*
Tot sese in facies vertit, tot nomina sumit,
Urbibus opponens urbes, regna aspera regnis.

(2) *Hoc, superi, monstrum, hanc terris avertite pestem.*

faire connaître la condition de Jésus? Tout cela a quelque chose de vague et d'indécis, qui ne peut nous attacher beaucoup. D'ailleurs cette manifestation s'opère trop lentement, par des moyens trop peu variés, et dont les uns affaiblissent l'impression que produisent les autres. Après la défaite de l'armée infernale, l'intérêt diminué de plus en plus avec le danger du héros; et l'on attend en vain un grand événement auquel aboutissent toutes les autres parties de l'action, et qui termine dignement le poème. Sous ce rapport, le poème de Ceva est inférieur à ceux de Sannazaro et de Vida, qui nous présentent, l'un la naissance du Christ, et l'autre sa mort.

Nous ne pouvons quitter le P. Ceva sans dire quelque chose de ses autres poèmes : ce sont ses *Apologues*, ou *Idylles*, comme il les appelle. *La Fontaine trompée*, la *Rose d'hiver* et *l'Épée rouillée* (1) sont des espèces de petits poèmes héroï-comiques. Son historiette intitulée *les Rats et le Chat*, est dans le genre de la *Batrachomyomachie* d'Homère. Le caractère de ces personnages importans y est peint avec beaucoup de vérité. Il s'agit de pourvoir au salut commun des rats, que leur ennemi ne cesse de poursuivre, et d'en-

(1) *Voy.* parmi ses *Sylvæ*, *Fons delusus; ad Rosam hieme natam; Ensis ferruginens.*

tourer de piéges. Les voilà donc qui arrivent de tous côtés pour tenir un conseil général. Quelques-uns de ces pauvres hères n'ont pour toute nourriture que de vieux livres, d'antiques parchemins et de misérables poésies (1). On en voit aussi dans la foule qui descendent de ces rats fameux célébrés par Homère (2). Le président, qui, pendant toute la nuit, avait ruminé sur un vieux volume de Ficin et de Platon, ouvre la séance; il expose le danger de la république et engage ses collègues à l'aider de leurs conseils : « Songez, leur dit-il, qu'il faut, ou renoncer à notre patrie, ou périr tous avec elle. » Chacun prend la parole pour proposer des moyens de défense. Turpillus, rat expérimenté, raconte qu'il a vécu long-temps heureux et tranquille dans la garde-robe d'une dame qui avait attaché un grelot au cou de son chat; ainsi, quand ce dernier rôdait autour de la garde-robe, il l'entendait et avait le temps de se sauver. « Pourquoi, dit-il, à ses collègues, ne feriez vous pas de même? Attachez un grelot à votre ennemi, et vous ne craindrez plus ses attaques. » D'abord ce conseil fit rire toute l'as-

(1) *Jejunos saturant, infelix esca, libella,*
Laureæ, ephemerides, trita usu onomastica, amorum
Commentarioli, miserandaque carmina vatum.

(2) *Qui bello quondam ranas fudêre palustri,*
Quos citharis olim graiis celebravit Homerus.

semblée; cependant on finit par s'y rendre. Mais qui se chargera de suspendre le grelot? Chacun veut en laisser l'honneur à son voisin, et trouve un motif puissant pour justifier son refus. Pendant cette grave altercation, un rat, placé en sentinelle, vient en toute hâte annoncer que l'ennemi s'approche. Aussitôt l'épouvante s'empare de nos rats, et les voilà qui se sauvent de tous côtés; le poète décrit leur fuite de la manière la plus plaisante.

L'apologue du *Cèdre et la Citrouille* est d'un genre tout différent. D'abord elle rampait attachée à la terre; à force de prières et d'importunités, elle obtint du cèdre l'appui de sa tige, et la faveur de vivre à l'ombre de son feuillage. Mais bientôt la voilà parvenue au même niveau, si bien que le jardinier en extase la proclame la reine du jardin. Le cèdre indigné se plaint à Hercule, qui ne l'écoute point. Cependant un champignon a la hardiesse d'élever sa tête devant la citrouille; celle-ci a beau lui reprocher son insolence, le nouveau parvenu persiste à soutenir ses droits. Aussitôt on le condamne, comme un factieux, à perdre la tête. Hercule alors perd patience, et envoie Némésis pour punir l'orgueil intolérable de la citrouille. Némésis éveille dans le jardinier un appétit si dévorant, qu'après avoir vainement cherché à le satisfaire, il fait frire la ~~citrouille et la mange, ce qui rétablit l'ordre et~~ la paix dans son jardin.

Le P. Christophe Ceva, frère de Thomas, et jé-

suite comme lui, avait composé deux contes dans le même goût, *Pallas et les Vers à soie*, et *les Abeilles et l'Araignée*. Il avait aussi entrepris un travail bien plus difficile, mais de très peu d'intérêt; c'était une traduction de la *Jérusalem délivrée* en vers hexamètres, traduction qui, au dire de l'abbé Serassi (1) mérite d'être préférée à toutes celles qu'on a eu la folie de faire du même poème. En lui accordant même cette supériorité, elle n'en fût pas moins toujours restée au-dessous de l'original.

Un autre jésuite, le P. Bernardin Stefonio, se lança dans la carrière dramatique que les religieux de son ordre continuaient de cultiver pour exercer leurs élèves. Il avait composé, dans sa jeunesse, un poème burlesque intitulé *le Pouvoir du macaron*, dans le style proprement appelé *macaronique* (2); une fois attaché au collége romain, il se consacra à des compositions plus graves : telles furent surtout ses trois tragédies, la *Symphorose*, la *Flavie* et le *Crispus*. Ces pièces lui méritèrent l'estime des littérateurs les plus distingués de son temps, entre autres de Tasso, d'Angelio de Barga, de Mazzoni, de Guarini, de Marini. Elles avaient été faites pour les élèves du collége romain, qui les représentèrent, dit-on, avec un grand succès. Jean

(1) *Vita di T. Tasso.*

(2) *Erythræi Pinacotheca I*, pag. 160.

Victor Rossi, élève du P. Stefonio, raconte qu'il joua le rôle de *symphorose*, qu'il avait appris en peu de jours, d'une manière si admirable, qu'il garda ce nom tout le reste de sa vie (1). Mais tout cela ne prouve que le mérite de la représentation : voyons quel est celui de la pièce.

Les protagonistes de Stefonio sont des martyrs. Symphorose était la veuve de Jétulius, et mère de sept fils qui furent, dit-on, martyrisés avec elle sous le règne d'Adrien. Flavie Domitille, qui vivait sous Domitien, fut brûlée, après avoir été reléguée dans l'île de Ponsa. Quant à Crispus, que le P. Stefonio regardait aussi comme chrétien et martyr, son histoire est plus généralement connue, et encore plus digne de la scène tragique; nous nous bornerons donc à rendre compte de la tragédie de *Crispus*, qui d'ailleurs est de beaucoup supérieure aux deux autres.

Fausta, femme de Constantin, brûlant pour Crispus, son beau-fils, d'une flamme incestueuse, se vengea de ses dédains, en l'accusant auprès de son époux d'avoir voulu lui faire violence; et ce jeune prince fut condamné, ou plutôt assassiné par son père, à qui ses courtisans avaient décerné le titre de Grand et de Favori du Très-Haut. On ne tarda pas à reconnaître le parfait rapport

(1) *Pinacotheca*, loc. cit.

de ce sujet avec l'*Hippolyte* d'Euripide ; et l'on crut voir Hippolyte, dans Crispus ; Thésée, dans Constantin ; et Phèdre, dans Fausta. C'en fut assez pour que l'on avançât que Stefonio venait de ressusciter la tragédie antique (1). Le *Crispus* fut représenté plusieurs fois, encore plus souvent réimprimé, même traduit, en vers italiens (2) ; et pendant long-temps on ne parla que de cette tragédie. Il est bon cependant de la rapprocher de l'*Hippolyte* d'Euripide et de celui de Sénèque, pour voir quel parti l'auteur a tiré de l'analogie de leur sujet avec le sien.

L'ombre de Phèdre annonce l'action dans un prologue. Un démon invisible, auquel elle ne peut résister, la force d'inspirer à la malheureuse Fausta la passion criminelle dont elle fut jadis consumée, et qui maintenant fait horreur aux enfers et à elle-même (3). L'action commence au moment où l'empereur, le sénat et le peuple attendent le retour de Crispus, vainqueur des Germains. Un tribun militaire vient faire un rapport, un peu trop détaillé, de l'heureuse expédition de ce jeune héros, qui obtient les honneurs du triomphe.

---

(1) *Rinnovazione dell' antica tragedia, e difesa del Crispo ; Discorsi del P. Tarquinio Galluzzi.* Rome, 1633, in-4°.

(2) Par Joseph Caroprese, napolitain. Naples, 1615.

(3) *Quod exstimescunt Inferi, Phædra abnuit.*

Ses louanges, chantées par le chœur, terminent le premier acte. La gloire dont Crispus est environné rendra sa chute encore plus terrible et plus touchante que celle d'Hippolyte.

Comme l'auteur ne se permet pas de faire paraître Fausta, il se prive, pour se conformer aux règles de son école, des belles situations de Phèdre agitée à la fois par les illusions et les remords de sa passion. Il tâche cependant de racheter ce défaut impardonnable par des récits historiques d'un grand intérêt. Le spectateur est averti de la flamme incestueuse de Fausta par un vieillard curieux devant qui elle s'est trahie. « Elle prononce trop souvent, dit-il, le nom de Crispus; parmi les statues qui ornent son cabinet, est un buste de ce jeune prince; c'est devant cette image qu'elle va chercher quelque soulagement à ses peines, qui augmentent de jour en jour. Tantôt elle l'entoure de guirlandes de roses, tantôt elle y imprime de chastes baisers; tantôt, à la tête de ses suivantes, elle chante sur sa lyre et s'arrête tout à coup pour invoquer le héros (1). » Ce petit tableau ne manque ni de charme ni d'intérêt; mais qu'il est loin d'égaler les beautés dramatiques que la situation

(1) *Et nunc silenti plexiles choro rosas*
Opifex corollæ nectit, et caste oscula
Iterata libat, etc.

de Phèdre a inspirées à Euripide et à Senèque! Cependant la nouvelle du retour de Crispus irrite encore la passion de Fausta; l'infortunée délire et languit; l'empereur cherche en vain à connaître la cause de son agitation; elle ne fait entendre que des accens plaintifs, que des mots sans suite, et laisse échapper le nom de son époux et celui de Crispus. Tout cela, ce sont encore des récits qui nous l'apprennent.

Enfin Crispus arrive. Après s'être prosterné devant son père, il se jette dans ses bras, et le chœur mêle à leurs transports ses chants et ses présages. Il se rend ensuite chez Fausta, qui ne tarde pas à lui dévoiler sa flamme incestueuse. Saisi d'horreur et d'épouvante, Crispus fuit loin d'elle; et c'est à lui que le poète donne des remords, quand Fausta seule devrait en avoir. Un eunuque, gagné par Fausta, accuse le jeune prince d'avoir voulu faire violence à sa belle-mère; elle-même appuie cette calomnie. « Si tu as pitié de ta mère, dit-elle à son fils, laisse-la mourir. Vertueuse, il lui était permis de vivre; déshonorée, la mort est pour elle un devoir (1). » Voilà les seuls mots qu'on entend pro-

---

(1) *Concede mortem, nate, si verè es pius.*
Licuit pudicæ lucis usura frui:
Pudore victo, causa vivendi perit.
Act. III, sc. 3.

noncer à Fausta dans tout le cours de la pièce; et encore est-ce derrière la scène. Cependant son fils, voulant ravir à Crispus ses droits à l'empire, saisit l'occasion favorable et emploie tous ses efforts pour engager les juges à le condamner.

L'empereur, trompé par Fausta, se livre à toute sa colère; mais le coupable est son fils, et il ne se sent point la force de le condamner. Sur ces entrefaites, on vient lui apprendre que ses soldats se sont révoltés, et que Crispus est à leur tête. Aussitôt l'arrêt de mort du jeune prince est prononcé. Cependant Crispus travaillait à apaiser la révolte; en vain ses amis et ses compagnons d'armes lui représentent les dangers qui le menacent et le sort qu'on lui prépare; il se fie sur son innocence et sur l'amour de son père; et si même il doit mourir, il aime mieux paraître coupable du crime dont on l'accuse, que fils ingrat et dénaturé (1). Vrai héros chrétien, il n'emploie, pour obtenir son salut, que les prières de son aïeule et de sa sœur.

Le conseil qui doit le juger s'assemble, présidé par Constantin lui-même. Cette scène, la première du cinquième acte, est remarquable par diverses

---

(1) *Turpis videri malo, quam patri impius.*
Act. IV, sc. 4.

beautés dramatiques. Constantin a peine à cacher le trouble qui l'agite; toutefois il cherche à s'en rendre maître, et, s'adressant à son fils : « Puisque tu es criminel, tu dois expier la honte que tu viens de faire à l'empire. Défends-toi; mais d'abord dépouille les insignes de ta dignité que tu as déshonorés (1). Ce n'est ni ton père, ni ton souverain qui t'interroge, c'est ton juge. » Crispus se prosterne à ses pieds; il lui demande la grace de lui parler un moment sans témoins. Voyant que sa mort est assurée, il demande au moins de voir sa sœur une dernière fois. Cette consolation lui est refusée. Mais Constantin, ne pouvant soutenir plus long-temps le pénible rôle de juge, quitte brusquement le conseil, lui laissant le soin de prononcer la sentence. Crispus est condamné. Il adresse ses prières au Christ et à la Vierge, dit adieu à Rome et à ses amis, et marche à la mort. A peine est-il parti, que l'eunuque qui l'avait accusé vient attester son innocence, et dévoiler l'infamie de Fausta. On court aussitôt suspendre l'exécution; mais il était trop tard; Crispus avait déjà cessé de vivre. Son corps est apporté devant Constantin, qui se livre au désespoir; et le chœur mêle aux larmes de ce prince ses regrets et ses éloges.

---

(1) *Spoliæ tu regni priùs*
Exue; nec aulæ decora funestes reus.

Malgré les fréquens rapports de cette pièce avec celles de Senèque et d'Euripide, l'auteur a tellement spécifié son sujet par les circonstances du temps et du lieu, qu'on ne peut pas la prendre pour une copie. Le sénat, le peuple, l'armée, les officiers de la cour, les honneurs du triomphe décernés à Crispus, le jugement du conseil, tout rappelle Rome et les Romains. Le poète a voulu en même temps profiter de l'esprit du christianisme qui commençait à régner au sein de l'empire, sous Constantin. Ainsi il fait mention de l'impératrice Hélène, de Symphorose et d'autres chrétiens de ce temps. Constantin et son fils adressent des prières au Christ et à la Vierge; et Crispus meurt comme un vrai chrétien, en prononçant le nom de Jésus et en pardonnant à ses ennemis.

Quant à l'exécution, on rencontre souvent des traits de dialogue concis et animés, à la manière de Senèque. Souvent aussi le poète met dans la bouche de ses personnages des maximes que l'on croirait empruntées de Tacite. C'est ainsi que Crispus dit à son gouverneur, en lui montrant les sénateurs qui suivaient son père dans l'attitude la plus servile : « Cherches-tu une ombre de l'ancien sénat romain? Vois, des esclaves en toge flattant un prince esclave comme eux (1). » De même

---

(1) *Umbram senatûs quæris antiqui? Vides :*
Servi togati principi servo favent.
Act. II, sc. 1.

Constantin parle quelquefois en vrai publiciste sur la nature et l'origine de son pouvoir. « Ces marques de la royauté, dit-il, ce sont les citoyens qui les donnent. Nous ne naissons pas rois, nous le devenons; la nature nous a faits tous égaux, mais le peuple choisit entre nous; et le diadème qui ceint notre front, nous le devons à la patrie et non au hasard de la naissance (1). » Au reste l'auteur suit le goût de son école. Souvent il s'abandonne au luxe des figures de rhétorique, à des comparaisons et à des descriptions trop détaillées, qui font de ses personnages des rhéteurs, plutôt que des interlocuteurs dramatiques. Par exemple, Crispus se compare à un navire battu par les vents au milieu de la mer; et cette comparaison s'étend jusqu'à trente-deux vers.

Un autre auteur de la même école, le P. Jean-Baptiste Giattini, né à Palerme en 1600, et mort à Rome, se fit aussi remarquer dans cette carrière. Mais la célébrité qu'il avait obtenue ne dura pas

---

(1) *Has regni infulas*
Dedére cives civibus raró bonis,
Sæpè meliores. Urbium regnum datur,
Non oritur : omnes jure naturæ sumus
Æqui, sed æquos populus exortes facit;
Et patria, non natura grammatum dedit
Diadema fronti; etc. etc.
Act. I, sc. 5.

long-temps. Il professait au collége romain la littérature grecque, la philosophie et la théologie, et il se fit particulièrement distinguer comme orateur et comme poète. On a de lui un nombre prodigieux de discours sacrés et profanes, qui prouvent plutôt sa rhétorique et sa fécondité, que son éloquence (1). Ce qui contribua le plus à sa renommée ce furent ses poésies latines, et spécialement ses tragédies, représentées à Rome par ses élèves. Il fit entre autres le *Léon philosophe* (2), *les Cafres* (3), l'*Antigonus* (4) et l'*Adrien-Auguste* (5). Allacci cite aussi le *Bélisaire*, le *Saint-Ida*, le *Théodebert* et la *Sainte-Vénofride* (6). Quoique ces pièces prouvent toutes, plus ou moins, le talent de l'auteur, elles ont les mêmes défauts que celles du P. Stefonio, sans en avoir le mérite. On y trouve cet étalage de phrases et de style imités des classiques latins, et point de cette force qu'on admire dans les tragiques grecs, et qui quelquefois anime Sénèque lui-même. Faisons remar-

---

(1) *Quinquaginta orationes de morte Christi Domini*, Rome, 1641, in-12. *Orationes viginti quatuor habitæ ad summos Pontifices*, etc. Rome, 1661, in-12, etc.

(2) Rome, 1646.

(3) *Ibid.* 1649.

(4) *Ibid.* 1661.

(5) *Ibid.* 1662.

(6) *Dramaturgie.*

quer surtout que l'éclat donné aux représentations de ces tragédies de collége, et que souvent l'on confondait avec le mérite réel de la pièce, contribuait à accréditer leurs défauts et le goût de l'école qui les avait produites.

Les latinistes de ce siècle se sont fait plus d'honneur dans la *Poésie didactique*, tant par le nombre de leurs ouvrages, que par l'importance des sujets qu'ils ont traités. Nous ne parlerons pas de ce Grégoire Porzio qui, à l'instar d'André Marone, composait sans peine des milliers de vers latins et même de vers grecs, et qui, dit-on, récita de mémoire, dans l'académie du cardinal Deti, à Rome, deux longs poèmes de ce genre, l'un sur l'*île Pithecuse*, et l'autre sur le *Jeu des échecs* (1). Ces deux poèmes n'ont pas assez de mérite pour prendre place parmi ceux dont nous allons rendre compte.

Celui qui se distingua le premier dans ce genre de poésie, fut Janvier-Antoine Cappellari, napolitain, auteur d'un poème sur les *Comètes*, qui parurent en 1664 et 1665 (2). Jeune encore, il était entré dans l'ordre des jésuites, mais il l'abandonna bientôt, à cause, dit-on, de son peu de santé. S'il ne retint pas les opinions de ces religieux, il cultiva toujours, comme eux, la langue latine qu'il par-

(1) Voy. *Erythræi Pinacotheca III*, pag. 133.

(2) Imprimé à Venise, en 1675.

vint à écrire avec beaucoup de correction et d'élégance, ainsi qu'on peut le voir par quelques écrits en prose sur les *Louanges de la Philosophie* et sur le *Progrès de la Fortune* (1). Il se montre, dans ces écrits, plus érudit que philosophe; mais son mérite principal consiste dans la noblesse et la pureté du style. On lui a attribué la traduction italienne de quelques satires du fameux Sectanus, dont nous parlerons bientôt; si elle est vraiment de lui, il faut convenir qu'il n'écrivait pas aussi bien en italien qu'en latin. Le poème qui lui a fait le plus de réputation est celui des *Comètes*, quoiqu'il intéresse moins par le fond des idées, qui ne sont pas celles des astronomes modernes, que par les formes du style, empruntées aux classiques anciens. Cappellari, après avoir brillé à Rome, se rendit à Palerme vers le commencement du XVIII[e] siècle. Accusé de je ne sais quelle haute trahison, il fut décapité en 1702, à l'âge de 47 ans. Tout le monde pleura cette victime du pouvoir, dont on reconnut bientôt l'innocence.

Le poème de Cappellari fut suivi de deux autres poèmes, l'un de Rodolphe Acquaviva, sur la *Transfusion du sang*, et l'autre de Thomas Strozzi, sur le *Chocolat*. Strozzi et Acquaviva etaient jésuites et Napolitains, et florissaient tous deux à la même

---

(1) *De laudibus philosophiæ*, etc. *De Fortunæ progressu*, etc.

époque. Filicaja fut tellement frappé de l'éclat de leurs poèmes, qu'il se réconcilia, comme il l'avouait au comte Magalotti, avec les jésuites contre lesquels il était fortement prévenu (1). Malheureusement le poème d'Acquaviva n'a pas été imprimé, et nous n'en connaissons que le peu que l'abbé Tiraboschi a tiré de la lettre adressée par Filicaja au comte Magolotti qui le lui avait communiqué. Il paraît que le P. Acquaviva n'était pas étranger aux progrès de la physique moderne, puisqu'il entreprit d'exposer en vers la méthode de la transfusion du sang, méthode dont l'utilité était aussi douteuse que l'application en était difficile. Quant au coloris poétique de sa composition, Filicaja lui trouve tant de clarté et de propriété, qu'il va jusqu'à dire que Lucrèce lui-même s'en serait fait honneur; et il cite quelques passages à l'appui de son assertion; entre autres, la description d'un chien braque, qui, forçant le gibier par ses aboiemens, était toujours le premier à le sentir, grace à la finesse de son nez, et à le saisir avec ses dents (2). A en croire le même critique, le poète décrit avec non moins de précision que d'élégance l'expérience de la transfusion. Ce que nous venons de signaler dans ce poème prouve

---

(1) *Voy.* Magalotti, *Lettere famigliari*, t. II, pag. 42.

(2) *Qui latebras latrare, et prædam primus acutâ*
Nare solebat odorari, raptareque morsu.

assez le tort que lui ont fait les biographes, qui non-seulement ne l'ont pas publié, mais n'ont pas même parlé de l'auteur (1).

Strozzi fut plus heureux qu'Acquaviva. Il naquit en 1631, et se fit d'abord remarquer parmi les jésuites comme théologien et comme orateur. On ne lit plus ses nombreux *Panégyriques*, ni ses *Discours* pour convaincre les dominicains de la conception immaculée de la sainte Vierge, et les Juifs de la vérité de Jésus-Christ; mais c'est comme poète qu'il se fit le plus estimer. Pendant que la peste désolait la ville de Naples, le P. Strozzi entreprit de paraphraser, en vers élégiaques, les *Thrènes* de Jérémie (2). Il pleurait ainsi sur les calamités de sa patrie, comme ce prophète avait pleuré autrefois sur celles de Jérusalem. Il paraphrasa de même les *Psaumes* de David (3). De tous ses ouvrages poétiques, le seul qui mérite encore quelque intérêt, tant par l'originalité du sujet que par la correction du style, c'est le poème sur le *Chocolat* (4).

---

(1) Tout ce qu'en ont dit les biographes Napolitains, et même Targioni Tozzetti, *Aggrandimenti delle scienze fisiche*, se réduit au peu qu'en a dit Filicaja. L'exact Mazzuchelli n'en fait aucune mention.

(2) *Jeremias lacrymans, sive Jeremiæ Threni, paraphrasi poeticâ expressi.*

(3) *David pœnitens, sive Septem Psalmi pœnitentiales*, etc.

(4) *De mentis potu, sive de Cocolatis opificio, Libri tres.* On le

Le célèbre Redi en fit le premier connaître tout le mérite. Il avait, dans son dithyrambe, déclamé contre le chocolat (1); mais, dès qu'il eut vu quelques morceaux du poème de Strozzi, il revint entièrement de sa prévention, comme on le voit dans les savantes annotations qu'il ajouta à ce dithyrambe (2). Il publia même ces premiers essais pour justifier son admiration. La publication du poème entier confirma les présages et le jugement de Redi, et les connaisseurs le regardent encore comme un chef-d'œuvre en ce genre. Il est divisé en trois livres. La plus grande difficulté consistait à exprimer en latin des objets et des procédés dont les anciens n'avaient aucune idée; et l'auteur en a complètement triomphé. Telle est la propriété des locutions qu'il emploie, qu'on dirait que les Latins avaient connu le chocolat et la manière de le préparer tout aussi bien que les modernes. Voyons maintenant la marche qu'a suivie le poète.

Il commence par décrire le cacaoyer et son fruit délicieux, dont le nom effarouche l'oreille délicate des Italiens (3). Il en raconte l'origine, telle qu'il

---

trouve, avec les autres poésies que nous venons de citer, dans l'édition de Naples, 1689, in-8°.

(1) Voy. *Bacco in Toscana.*

(2) Pag. 78 et suiv. édit. de Milan, 1809.

(3) *Indica vox, Italas turpi quæ polluit aures*

l'avait apprise de Clio. Apollon, voyant la Grèce envahie par les Turcs, ordonna à Minerve et aux Muses d'abandonner une terre profanée et de chercher un asile dans le Nouveau-Monde que Colomb venait de découvrir. C'est là qu'il a résolu de transporter son culte et ses autels, et d'établir un second Parnasse. Il part avec elles sur son char resplendissant de lumière, et les conduit au Mexique. Neptune, les nymphes et les dieux de l'Océan fêtent leur arrivée, et Apollon annonce, au nom de Jupiter, que cet heureux pays sera désormais le séjour des Muses, et que les poètes des régions les plus lointaines y viendront pour partager leurs loisirs. « J'y ferai même naître, dit-il, du sein d'une plante immortelle, une source pure qui inspirera les poètes bien mieux encore que les eaux de Castalie (1). En même temps il plante dans le sol cette flèche qui perça le serpent Python, et tout à coup elle se couvre de feuilles, de fleurs et de fruits. C'est ainsi que le cacaoyer prit naissance, et qu'Apollon apprit aux Muses, et celles-ci aux poètes,

---

Fœda sono, plantam, pomumque, et condita signat
Semina, deliciasque gulæ dixére Cacaum.

Lib. I.

(1) *Hic ego Castalias vincat qui nomine Lymphas,*
Arboris æterno manantem ex ubere fontem
Sedulus eliciam, etc.

Ibid.

les vertus dont cette plante est douée. Ce passage a tout le charme des Métamorphoses d'Ovide (1): on dirait même que le poète a deviné cette époque où la liberté, mère de la poésie et de tous les beaux-arts, devait enfin s'établir dans le Nouveau-Monde. Avouons que, tant que l'on fera un pareil usage de la mythologie des Grecs, elle pourra nous intéresser, quelle que soit la différence des temps et des opinions.

Cet épisode est suivi d'un autre non moins agréable sur la cannelle. Callirhoé, une des hamadryades est éprise du cacaoyer; elle passe tous ses momens à l'arroser, à le couvrir de fleurs et de baisers, et à graver sur son écorce ses tendres sentimens. L'écho et un perroquet répétaient ses vers amoureux; ils sont entendus par un satyre qu'elle avait dédaigné; celui-ci, furieux d'apprendre qu'elle lui préfère un rival, s'élance sur l'arbrisseau, le déracine, le foule aux pieds, et le laisse sans vie dans la poussière (2). Callirhoé cherche, mais en

---

(1) *Illa solo, jactis subitò radicibus, hæsit,*
Humoremque imo surgens ex ubere, plantæ
In truncum intremuit; patulos tùm vertice ramos,
Floresque ac frondes inopino vere comantes
Fudit; et enatis, autumno precoce, pomis
Mirata est plantam, quæ se modo noverat hastam.
Ibid.

(2) *Vulnera vulneribus geminans; tremit omnibus illa*
Artubus, excusso gemitum dant caudice frondes,

vain, à ranimer les restes de son amant ; elle succombe à son désespoir, et meurt en les tenant embrassés. Touché du triste sort de cette nymphe, Apollon la change en une plante que l'Aurore nourrit du lait aromatique de Flore, et qui embaume les zéphyrs de ses parfums délicieux. Le cacaoyer lui-même tire de cette plante, qui croît à ses côtés, un suc qui lui donne une vigueur nouvelle. Cette image exprime de la manière la plus heureuse la nature du cannellier et les services qu'il rend au cacaoyer.

Le poète, après nous avoir fait connaître dans le premier livre tous les ingrédiens du chocolat et la manière de les réduire en pâte, nous apprend, dans le deuxième, à le convertir en boisson. Le premier passage que l'on y remarque, est celui où sont retracés les horribles effets de l'or. C'est un lieu commun dont on a beaucoup abusé; mais l'auteur semble lui donner un intérêt nouveau, en nous montrant le sanctuaire même souillé par ce métal corrupteur. « Dans le principe, dit-il, les Indiens n'avaient d'autre monnaie que le cacao; mais dès que l'or eut ébloui les hommes par son funeste éclat, la justice et la vertu s'enfuirent, et l'on

---

Exciso donec disecta è stipite, præceps
Corruit, exanimisque in pulvere sternitur arbor.

ne vit plus que le vice, la discorde et la fraude. Depuis lors, tout cède au pouvoir de ce métal. La religion elle-même se laisse séduire, lorsque l'impie vient frapper aux portes de l'église que son or a profanée. Tout se vend aujourd'hui, tout, jusqu'à Dieu même (1). » Ce dernier trait est bien fort, sous la plume surtout d'un jésuite!

Tout ce que l'auteur a dit jusqu'ici de l'histoire du cacao et du chocolat, il l'avait tiré des relations de François Hernandez, rédigées par Recchi. Il remercie même cet Espagnol d'avoir appris aux Européens la nouvelle méthode pour manipuler le chocolat, méthode que Minerve elle-même lui avait enseignée. On jouit véritablement avec l'auteur, lorsqu'il respire les vapeurs odorantes qui s'exhalent de son vase écumant, et surtout lorsqu'il savoure ce nectar divin que lui-même il a préparé.

Dans le troisième livre, il passe en revue les divers effets salutaires attribués au chocolat, qu'il regarde comme une véritable *panacée*. Tout ce qu'il

---

(1) *Nulla satis vigili servat sacraria cultu*
Relligio : delubra Simon dùm perfidus urget ;
Ipsa Simon delubra illato polluit auro.
Omnia, si coemas, prostant venalia : cœlum
Quis ferat o! numenque ipsum jam vendimus auro.

Lib. II.

avance est prouvé par des exemples qu'il tire de bonne source et qui forment autant de tableaux, à la vérité un peu monotones et d'un mince intérêt. Le seul digne de remarque, est celui de l'hypocondrie. Ce monstre, qu'on appelle *Eschitrope*, a été enfanté par le Chagrin et par la Maigreur; Proserpine l'a nourri; la peine et l'inquiétude le rongent, et jamais il ne connaît le repos. Rien n'égale sa funeste influence, et malheur à l'homme qu'il parvient à surprendre! Le poète décrit tous les symptômes de l'hypocondrie, et prétend qu'il n'y a pour cette maladie d'autre remède que le chocolat.

Les jésuites durent à la ville de Naples un autre poète latin, le P. Nicolas Giannetasio, né en 1648 et mort en 1715. Il professa les belles-lettres et les sciences au grand collége de Naples. On a de lui une histoire de ce royaume; mais ce qui le rendit célèbre, ce furent ses poèmes latins, descriptifs et didactiques, qu'il composait avec une facilité dont il ne manquait pas de se faire gloire. Il commença par publier quelques églogues de pêcheurs, à l'imitation de Sannazaro. Cet essai ayant été bien accueilli, il résolut de traiter le même sujet plus en grand, et composa l'*Histoire ou les mœurs des pêcheurs* et la *Navigation* (1). Ces deux poèmes,

(1) *Piscatoria*, et *Nautica*, Naples, 1685, in-12.

dont on fit une belle édition avec des gravures du fameux Solimena, furent bientôt suivis d'un autre encore plus intéressant sur la *Pêche* (1). Il publia ensuite l'*Art de la guerre sur mer*, en cinq livres, et l'*Art de la guerre sur terre*, en dix livres (2). Dans un autre de ses poèmes, l'*Année savante*, il décrit une année dont il avait passé les saisons dans divers environs de Naples, c'est-à-dire, l'été et l'automne à Sorrento, l'hiver à Pouzzoles, et le printemps à Herculanum (3). Il fit aussi un poème sur la vie de saint François-Xavier. Dans tous ses ouvrages il célébra la sainte Vierge, pour laquelle il avait beaucoup de dévotion; il lui dédia même une église qu'il fit construire du produit de ses ouvrages.

Il serait trop long de suivre la marche et les détails de tous les poèmes du P. Giannetasio; nous nous arrêterons quelques instants sur celui de la *Pêche*, qui donnera une idée du caractère des autres. Ce sujet avait déjà été traité par Oppien, en

---

(1) *Halieuticorum libri X*, Naples, 1689, in-8°.

(2) *Naumachiorum libri V*; et *Bellicorum libri X*, Naples 1697.

(3) Chacune de ces saisons parut successivement à Naples, en 1697, 1698 et 1704; et toutes ensembles, sous le titre d'*Annus eruditus*, 1722, 2 vol. in-4°. Toutes les poésies du P. Giannetasio parurent réunies à Naples, 1715, 5 vol. in-4° avec une vie de l'auteur.

vers grecs, et par Ovide en vers latins; mais il ne nous est resté du poème d'Ovide qu'un fragment; et celui d'Oppien ne pouvait avoir que très peu d'importance, vu le petit nombre de connaissances qu'on possédait du temps de l'auteur. Giannetasio en savait assez pour entreprendre le sien. Il se rendit même à Tarente pour mieux s'instruire des divers procédés qu'on employait pour la pêche; et, malgré quelques indispositions qui l'obligèrent de suspendre son travail, il le termina dans l'espace de trois ans. C'est la Vierge qui est sa muse; il l'invoque dans son exorde et la fait souvent intervenir dans le cours du poème. Dans le premier livre, il passe en revue toutes les espèces de poissons, et en décrit la forme et les mœurs. Il se plaît à reconnaître la puissance de la nature dans la force extraordinaire qu'on attribuait vulgairement à la petite Rémore, et plus encore à appeler les hommages des navigateurs sur un certain pêcheur, nommé Pompile, qui, transformé en poisson, conservait son ancienne habitude d'accompagner les navires pendant la tempête, pour ne les quitter que lorsqu'ils entraient au port (1). Ce premier livre se termine par l'histoire du hardi

---

(1) *Te comitem venientem, te venerantur euntem.*

Lib. I.

plongeur Cola Pape, qui, suivant, dit-on, les ordres de Frédéric II, osa pénétrer dans le gouffre de Scille et ne reparut plus; histoire dont Schiller a fait le sujet d'une de ses idylles.

Le second livre traite des amours des poissons, de leur mariage et de l'attachement qu'ils ont pour leurs petits. On y voit, entre autres singularités, la métamorphose des Sirènes. Ces nymphes, vouées au culte de Diane, se plaisaient, malgré la défense de la déesse, à se promener sur le bord du rivage. Leurs chants attirèrent Glaucus et d'autres dieux marins qui, frappés de leur beauté, résolurent de les surprendre. S'étant doutées de leur intention, les nymphes voulurent s'échapper, mais ils les retinrent, en disant qu'elles n'avaient rien à craindre et qu'ils n'étaient venus que pour les entendre; puis ils se mirent à louer leur voix et la douceur de leurs chants; les nymphes se laissèrent prendre à ces louanges perfides, et finirent par pleurer la perte de leur pudeur (1). Diane, voulant punir leur imprudence, les changea en des monstres moitié

(1) *Verum cœrulei cum dii nil fraudis inesse,*
Sed tantum se velle deas audire canentes,
Dixêre; et voces laudare, et mollia verba,
Ac risu lenire animum cæpêre petulco;
Amissum tandem misera doluêre pudorem.
Lib. II.

femmes, moitié poissons; et depuis lors elles cherchent à séduire les passagers au moyen de leur chant. Le poète ne perd jamais l'occasion d'admirer dans quelques espèces ces sentimens d'humanité que les hommes semblent trop souvent oublier. Ainsi il nous montre le *Scarus* s'efforçant de ronger avec ses dents le filet dans lequel son compagnon est prisonnier (1); et les *dauphins* défendant du danger leurs pères et leurs petits, et rendant les honneurs funèbres à leurs parens (2). La description de leur forme, de leur marche, de leurs instincts, est un des morceaux les plus curieux du poème. Il raconte l'histoire d'un dauphin de Pouzzoles, qui s'était pris d'affection pour un jeune garçon de Baïes, et aimait à le promener sur la mer. Un jour qu'il vint, comme de coutume, il ne le trouva pas; le malheureux venait d'être enlevé à la fleur de ses ans. Les nymphes et les déesses des îles voisines pleurèrent sa mort, et le dauphin, après l'avoir appelé long-temps en vain, mourut de douleur sur le rivage.

---

(1) *Usque adeò fraternus amor, generisque tuendi*
Exsimulat pietas ipsos vel in æquore pisces!

(2) *Visa et cæruleum circùm gens tota pheretrum*
Flebilibus ignara modis, et rite supremum,
Magna quidem pietas! casso persolvere honore, etc.

Le sujet du troisième livre est la guerre que se font les poissons; l'auteur en trouve la cause dans l'amour qui produit également leurs alliances. Ils ont, comme les hommes, leurs lois et leur tactique, ce qui amène le joli épisode qui termine ce livre.

La nymphe Colomélide avait eu de l'Océan un fils nommé Idas. Voulant lui donner une éducation parfaite, elle le conduisit à la cour de son père pour lui faire apprendre les secrets merveilleux de la mer. L'Océan le confia aux soins de Protée, dont Idas reçut toutes les connaissances qu'il vint ensuite répandre parmi les humains.

Les livres suivans expliquent successivement les divers genres de pêche. On y voit comment on surprend les poissons par ruse, au moyen des filets, des hameçons ou des flèches, et de quelle manière on pêche les baleines, les poissons à coquilles, les pourpres, le corail, l'ambre et la perle. Le septième, consacré à la pêche de la baleine, est celui qui offre les tableaux les plus remarquables. Dans le cinquième, le poète semble oublier son sujet; il ne s'occupe qu'à célébrer les mérites de Charles II, qui, voulant chasser de l'Angleterre l'hydre de l'hérésie, en fut chassé lui-même avec le culte romain. Il exhorte les princes de l'Europe à favoriser la pieuse entreprise de ce monarque et leur prédit le plus éclatant succès. Mais comme il

voit que tous n'ont pas accueilli ses prédictions, il les renouvelle au dernier livre; et, prenant le ton d'un prophète, il annonce à Charles que l'Angleterre le recevra de nouveau dans son sein et le rétablira sur le trône de ses aïeux (1).

Dans le même cinquième livre se trouve une description non moins terrible que fidèle des tremblemens de terre qui, du temps de l'auteur, dévastèrent l'Abruzze, et des effroyables tempêtes qui, depuis un an, agitaient la Méditerranée et l'Italie. A ces calamités publiques vint se joindre la discorde, qui détruisit l'alliance des princes chrétiens et assura le triomphe du Turc; et le poète, voulant nous faire connaître la source de tous ces fléaux, le fait dans un épisode entièrement détaché de tout le reste. Un pêcheur de Procita, se trouvant arrêté par la tempête sur le cap de Mysène, et ne pouvant continuer sa pêche dont le produit doit nourrir sa famille, prie la sainte Vierge de venir à son aide. Bientôt elle lui apparaît en songe et lui apprend que ces tempêtes sont destinées à éloigner l'armée des infidèles, quoiqu'elles poursuivissent tout aussi

(1) *Accipiet rursus cum patre Britannia regem,*
Externos domini mores pertæsa superbi;
Et reduces tecum superos, rectumque piumque
Amplectetur ovans, et avitâ in sede locabit.
Lib. V.

bien celles des chrétiens; et, ne voulant point en arrêter le cours, elle enseigne au pêcheur l'art de pêcher en dépit de leur fureur. N'est-ce pas franchir les bornes de toutes les convenances, que d'occuper la mère de Dieu d'une leçon de si peu d'importance, et de la faire figurer dans une scène où figurent des dieux et des déesses d'une nature si différente!

Le poète veut nous apprendre, au huitième livre du poème, quel est celui qui le premier enseigna aux humains l'art de reproduire les huîtres. Lorsque les Scythes, dit-il, se furent emparés de la Grèce, une furie malfaisante détruisit tout à coup les animaux de terre et de mer, même les huîtres. Le pêcheur Amyntas, ne trouvant plus de poissons, alla consulter les oracles de la déesse qui présidait à l'Hellespont. C'était la mère des Néréides; il lui demanda pourquoi le ciel, non content d'avoir abandonné la Grèce aux Scythes, l'avait encore privée de poissons. A l'instant les portes du temple s'ouvrent, et l'oracle annonce que les dieux l'avaient ainsi punie, pour avoir méprisé leur culte et la *flamme triforme* qui règne sur tout l'univers; mais qu'ils s'apaiseraient lorsqu'un héros de la maison d'Autriche aurait chassé le Scythe de l'Europe et dompté l'Afrique et l'Asie. Cependant la déesse, sans attendre l'arrivée de ce libérateur, qui est encore à paraître, découvre au pêcheur une coquille qui s'était conservée sous un écueil voisin : « Tu

n'as, lui dit-elle, qu'à en verser l'humeur dans la mer, et tu verras bientôt les huîtres renaître et se multiplier. » Quels frais d'imagination, et quel résultat de l'intervention d'une divinité!

Tous les poètes didactiques dont nous venons de parler mirent de la philosophie dans quelques parties de leurs ouvrages, mais aucun ne fit de poème purement *philosophique*. Le premier qui ait osé entreprendre un travail de ce genre est Benoît Rogacci, né en 1646 à Raguse, espèce de république dans la Dalmatie vénitienne, fameuse par le nombre de latinistes qu'elle a produits. Rogacci était jésuite, et professa pendant quelque temps la rhétorique. Il mourut en 1719. Le seul ouvrage qui lui fit honneur, et que hors de sa patrie on ne connaît pas assez, est l'*Euthymie* (1). L'auteur emprunta ce titre de Démocrite, qui nommait ainsi ce que Sénèque appela depuis la tranquillité de l'ame (2). Il se proposa d'exposer tout ce que comprend la philosophie morale; mais il ne suivit pas la doctrine de Démocrite.

Son poème est divisé en six livres; il est trop long, et le paraît d'autant plus, que la matière, telle que l'a conçue l'auteur, est aride et épineuse.

---

(1) *Euthymia, sive de tranquilitate animi*, etc. Rome, 1690.

(2) Diogenes Laertius, *De vitâ philosophorum. Democritus*, lib. IX.

Sans doute Rogacci est le premier qui l'ait abordée, et il s'en fait gloire (1); car il ignorait sans doute le travail que Menzini avait entrepris à la même époque et sur le même sujet. Il veut nous montrer ce qu'il faut faire pour que la raison ne devienne pas l'esclave de la fortune et de notre propre folie, et en quoi consiste la liberté de l'homme, et par conséquent son bonheur. Il analyse d'abord la nature des biens et des maux qu'on appelle extérieurs, et qui ne sont dus qu'au hasard, et s'étudie à nous faire mépriser les uns et supporter les autres. Il cherche spécialement tous les moyens qu'il croit les plus propres pour adoucir du moins les maux qu'on ne peut éviter. C'est le sujet des quatre premiers livres. Dans les deux derniers, l'auteur montre comment l'on peut se préserver des maux intérieurs, qui dépendent de notre liberté, et quels sont les biens qui produisent cette tranquillité d'ame après laquelle tous les hommes devraient soupirer.

Dans ce long ouvrage, Rogacci semble occupé plutôt d'analyser et de développer son sujet, que

---

(1) *Unde quies animo : quid inertibus anxia curis*
Corda levet : quæ se clypeo septemplice contrà
Externasque vices et bella domestica virtus
Protegat, Ausoniis primus vulgare Camænis
Aggredior.

de le parer des graces et des charmes qui conviennent à la poésie didactique. Bien différent de Giannetasio, qui ne perd jamais l'occasion de nous prodiguer les métamorphoses et les récits épisodiques, il craint de profaner sa matière en employant de pareils ressorts, et, oubliant de chanter sur le Parnasse, il se livre à des disputes d'école. Il ne lui reste donc tout au plus que le mérite d'exposer dans un langage métrique les préceptes et les conseils d'une morale qu'il ne rend ni plus aimable ni plus facile à saisir.

Ce genre de poésie nous ramène au P. Thomas Ceva, qui ne tarda pas à éclipser tous les poètes qui s'y étaient exercés avant lui. Il osa, le premier parmi les Italiens, ou plutôt parmi les modernes, traiter en vers latins le sujet qu'avait traité Lucrèce; mais il le fit dans un esprit tout-à-fait différent et donna à son poème le titre de *Philosophie ancienne et moderne* (1). Très au courant des progrès que la philosophie moderne venait de faire, il se laissa prévenir par les préjugés de son école contre les philosophes modernes, et surtout contre les étrangers, qu'il regardait sans scrupule comme ennemis de la religion. Il entreprit de les combattre; et, pour en triompher complètement, il employa à la

(1) *Philosophia novo-antiqua*, etc. Milan, 1704 et 1708.

fois les armes de la raison et les attraits de la poésie.

Le premier effet de son poème fut de réveiller les anciennes querelles entre les Aristotéliciens et les philosophes modernes. Le P. della Briga en fit une troisième édition, et ajouta à l'exagération des opinions de son confrère. Il n'hésita pas d'avancer, dans sa *Préface*, que la proscription de l'aristotélisme avait donné lieu aux hérésies de Wiclef, de Luther et de Calvin; et que tous les nouveaux systèmes de cosmologie tendaient plus ou moins à l'établissement de l'athéisme et de l'incrédulité.

Le P. Ceva n'allait pas si loin; toutefois il n'épargne pas les plus grands philosophes de son temps, qui ont le plus contribué aux progrès de l'esprit humain, tels que Descartes, Gassendi, Copernic et Galilée lui-même. Comme, à son sens, ces philosophes et leurs partisans se jetaient dans les plus dangereux extrêmes, il croyait les ramener à un juste milieu, comme si l'on pouvait transiger avec la vérité, de quelque côté qu'elle se laisse apercevoir. Ces traits et d'autres semblables, excitèrent la colère des professeurs de Pise, qui suivaient alors la doctrine de Galilée. Une critique amère, ou plutôt une satire en vers hexamètres contre les opinions du P. Ceva, parut bientôt sous le titre de *Diæresis*. On l'attribua au P. Grandi, un des mathématiciens les plus distingués de ce temps, quoique, au dire du biographe de Ceva, il eût toujours montré le plus grand respect pour cet écri-

vain dont il faisait cas (1). Mais laissons de côté tout ce qui est controverse, et donnons quelque idée du poème.

Il est partagé en six livres ou *Dissertations*, dans lesquelles l'auteur tâche d'expliquer les phénomènes les plus généraux de la nature. Il se proposait d'y en ajouter deux autres, qui auraient traité spécialement de l'ame et de Dieu. Ce n'est pas qu'il ne revienne souvent sur l'importance de ce dernier sujet; il en a, au contraire, fait le but principal de ses recherches et de son travail. Dès son début, il s'adresse au Créateur de l'univers : frappé d'un religieux effroi, et cherchant en vain à le connaître, il adore cette divinité qu'un nuage cache sans cesse à ses yeux, et qui se révèle jusque dans ses moindres ouvrages (2) ; et c'est elle qu'il invoque toutes les fois que la raison l'abandonne, ou qu'il craint de s'égarer dans sa route.

Lucrèce avait commencé son poème par nous démontrer que rien n'est sorti du néant, et que par

---

(1) *Voy.* La *Vie* du P. Ceva, par le P. Guido Ferrari, parmi les *Vitæ Italorum*, etc., de Fabroni, t. XVIII, pag. 214.

(2) *Toties formidine sacrâ*
Territus, et cognoscendi spe lusus inani,
Te summum artificem, veluti sub nube latentem,
Eque tuis rebus translucens numen adoro.

conséquent rien ne peut y rentrer (1). Le P. Ceva, voulant se mettre en opposition avec lui, entreprend de prouver le contraire; c'est-à-dire, qu'il y a dans la nature une force capable d'anéantir tous les êtres (2). Ce principe, il le déduisait du mouvement retardé de tous les corps, qui va toujours en diminuant; phénomène qui lui faisait en même temps reconnaître cette propriété générale qui précède tous leurs autres mouvemens, et par laquelle tous tendent vers un centre commun. Mais la force qui les pousse ou les attire vers ce centre, et qu'il appelle tantôt *gravité*, tantôt *attraction*, d'où vient-elle?... Il cherche bien à expliquer ce phénomène par des exemples tirés de l'aimant, de l'ambre et d'autres objets semblables; mais quant à sa nature, il avoue qu'il l'ignore, et ajoute que les plus illustres philosophes l'ignoraient comme lui, même ce Grandi, qui, dit-il, venait de résoudre les problèmes les plus difficiles de Viviani, d'Huyghens et de Leibnitz.

Il est fâcheux que l'auteur, fort versé dans les théories des mathématiques de son siècle, n'ait pas

---

(1) *Haud igitur possunt ad nilum quæque reverti.*
De nat. rer. lib. 1.

(2) *Datur ergò potestas*
Omnia vertendi in nihilum.

connu les profondes recherches et les grandes découvertes que Newton venait de publier sur l'attraction universelle. Du moins le passage que nous venons de citer fait-il croire qu'elles n'étaient pas encore parvenues jusqu'à lui; car autrement il aurait cité Newton dans son poème, comme il en a cité tant d'autres, et il eût profité sans doute des lumières de ce grand homme (1). Ainsi donc tout ce qu'il avance sur l'attraction n'était qu'un simple aperçu de son esprit, ou tout au plus le résultat de la lecture d'Alphonse Borelli (2). Tantôt c'est la *gravité*, toujours prête à repousser d'une main ennemie et invisible la pierre lancée dans l'air, et la forçant à retomber sur la terre (3); tantôt de petites barques de liége, chargées d'aimant, et placées sur un petit lac, et qui se cherchent les unes les autres, comme par instinct, pour marcher ensemble vers le même but (4) : C'est ainsi, nous

---

(1) On sait que l'ouvrage des *Principes* ne parut qu'en 1687, à Cambridge, qu'il fut très peu connu en Italie, et que la 2[e] édition fut faite en 1713. Or, le poème du P. Ceva fut imprimé en 1704.

(2) Surtout dans le Traité de la *Théorie des satellites de Jupiter.*

(3) *Lapidem jaculemur in altum;*
Protinùs hunc Gravitas à tergo inimica coercet,
Atque manu quâdam retrahit, cogitque reverti.

(4) *Nec tamen idcirco credas conatibus illis*
Appetere hoc punctum, aut illic sperare quietem;

dit-il, que les élémens des choses, liées par une certaine fédération, convergent vers un seul et même point (1).

Le poète prend un nouvel essor dans le deuxième livre, et semble s'animer à mesure qu'il avance dans son entreprise; on dirait que moins ses opinions ont d'intérêt, plus il s'efforce de les revêtir de couleurs plus poétiques. Nous ne nous arrêterons pas à exposer la manière dont il attaque les atômes de Gassendi et les tourbillons de Descartes; nous nous bornerons à indiquer certains passages qui, bien que peu exacts, sont vraiment ingénieux et même originaux, comme objets de poésie. Tel est, par exemple, le portrait qu'il fait de *la forme* des Aristotéliciens, d'après l'idée qu'en avaient conçue les modernes. « C'est, dit le poète, un monstre énorme, horrible, qui, sorti, tout couvert de ronces et de ténèbres, de l'antre de Stagyre, remplit jadis de cris effroyables les portiques d'Athènes (2). Il est encore plus en horreur aux phi-

Sed quâdam veluti ingenitâ ratione coactos
Conspirasse simul, quò se contingere possent.

(1) *Tùm ratione pari confestim fœdere quodam*
Omnia perspicies punctum convergere in unum.

(2) *Forma, malum quo non terris præsentius ullum,*
Monstrum horrendum, ingens, egressum in luminis aurâ,

losophes modernes, que ne le sont aux calvinistes le capuchon des moines, leurs couvents et leurs ceintures de cuir (1)' ». Toutefois l'auteur prend avec ses adversaires le ton le plus poli. Voulant disputer avec l'un d'eux, il l'invite à prendre d'abord le chocolat avec lui. « Ce nectar de Minerve, dit-il, apaise la colère et débrouille le cerveau; il servit même à Jupiter pour réveiller le courage des dieux lors de la guerre des Titans. » Les deux champions se préparent donc au combat, la tasse en main, et l'on boit le chocolat à la mémoire du P. Jean-Baptiste Grimaldi, maître de l'auteur.

La discussion s'engage; on se bat d'abord pour Gassendi, que le jésuite regardait comme un partisan d'Epicure, et ensuite pour Descartes, dont il bouleverse les tourbillons. Il adresse à ses adversaires un reproche que les modernes ont encore plus souvent adressé aux anciens : c'est d'employer des mots imposans, mais vides de sens, et de peupler l'espace d'êtres imaginaires et chimériques (2).

Ex antro abstrusum dumis, latebrisque Stagiræ,
. . . .
Raucisonis implens clamoribus atria Athenis.

(1) *Non ita pannosam tunicam, hirsutumque cucullum,*
Et claustra, et cinctum corio vel fune, gregales
Calvini exhorrent, etc.

(2) *Nomina stellarum nascuntur, nomina lucis*
Quæ tu pro libitu imponis, sed nomina vana.

Pour se moquer de l'hypothèse de Descartes, il raconte la fable suivante. Un peintre s'était chargé de décorer un vieux plafond; ce devait être un ouvrage admirable, dont les véritables artistes pourraient seuls apercevoir les beautés; quant au vulgaire, il n'y verrait rien. Lorsqu'il fut achevé, les élèves du peintre se crurent obligés de demeurer en extase devant le nouveau chef-d'œuvre; c'était à qui y découvrirait les choses les plus merveilleuses; bref, ils le louèrent tant, que bientôt une foule de fanatiques finirent par y voir ce qui n'y était pas (1). Cependant le P. Ceva, tout en combattant ses adversaires, leur offre parfois des moyens de conciliation. Il essaie de rapprocher tant soit peu les anciens et les modernes, avouant qu'il y a des deux côtés un peu trop d'injustice. « Les uns et les autres sont également blâmables, dit-il, s'ils ne se dépouillent de tout préjugé pour ne chercher que la vérité (2) ». Mais, tout en célébrant les plus

---

(1) *Audi fabellam. Pictor promiserat olim*

. . . .

Arte novâ mirabile opus, quod nemo videret
Ex vulgo stolido et crasso; sed cernere tantum
Egregii artifices possent.
Pars denique nescio quiddam
Visa videre sibi magnum et mirabile, crustas
Inter, et antiqui maculas et vulnera gypsi, etc.

(2) *Perniciosa æque novitas, et cana vetustas,*
Ni verum ingenue, idque unum mens libera quærit.

grandes découvertes des modernes, il s'efforce de les faire servir à la restauration de la philosophie ancienne, qui, malgré ses efforts, tombait chaque jour davantage.

La nuit arrive, et le poète va reprendre ses forces pour le combat du lendemain. Il se lève avec le jour, plein d'une vigueur nouvelle. C'est tantôt avec Lucrèce, tantôt avec Épicure lui-même qu'il se mesure, et toujours il se flatte d'avoir obtenu la victoire, avant même que l'ennemi ait répondu à ses provocations. Il cherche d'abord à prouver, contre Lucrèce, que le mouvement des astres, supposant un premier moteur, nous oblige à reconnaître dans le monde un commencement, et par conséquent un être supérieur qui le conserve et le dirige, et à y voir quelque chose autre que la matière inerte et passive. Il signale ensuite les méprises puériles dans lesquelles Lucrèce est souvent tombé, surtout lorsqu'il traite des choses physiques; et quoique les idées de notre poète ne soient pas neuves, il les présente toujours sous une forme plus ou moins nouvelle. Enfin, quand arrive le tour d'Épicure, il l'invite, avec un esprit de tolérance peu commun aux jésuites, à boire d'abord un verre de bon vin. « Cela nous aidera, dit-il, à trouver la vérité, et nous fera disputer gaîment et sans passion. » Mais le zèle du P. Ceva ne tarde pas à se réveiller : il se répand en injures

laisse pénétrer que très peu de ses mystères. « Une nuit épaisse nous cache, dit-il, son mécanisme et l'enchaînement de ses merveilleuses productions. Quelques-uns de ses secrets sont de temps en temps aperçus par un petit nombre; mais la foule les ignore (1). » Pour nous consoler de cette ignorance, il remarque que l'on peut du moins se connaître soi-même, et que la nature nous enseigne tous les moyens d'assurer notre bonheur (2). Il est même persuadé que, lorsque nous aurons achevé notre carrière terrestre, notre esprit, délivré de sa grossière enveloppe, verra d'en-haut tout ce qu'il ne lui est pas permis de pénétrer ici-bas (3). De là il conclut qu'il est plus utile d'apprendre à connaître ses devoirs que de chercher à découvrir les mystères impénétrables de la nature; et, pour nous faire parvenir plus sûrement à cette connaissance, il nous exhorte à soumettre notre raison à l'autorité du pape. Ainsi il n'oublie jamais son rôle de théologien et de jésuite.

Il se montre un peu plus philosophe, lorsqu'il donne aux mathématiques la préférence sur la dia-

---

(1) *Nec nisi pauca sinit splendescere luce malignâ*
Per nebulas, atque illa etiam vix pervia paucis;
Cætera secretis latebris abscondita servat.

(2) *Hinc animum potes immortale agnoscere*, etc.

(3) *Ergò aliquando erit, ut tandem secreta suarum*
Maximus ille opifex pandat mysteria rerum, etc.

lectique; l'étude de cette dernière lui paraît aussi contentieuse et insignifiante, que celle de l'autre est convaincante et paisible (1). Aussi n'est-ce que des mathématiques qu'il voudrait s'occuper, et personne ne pouvait mieux que lui soumettre aux lois de la versification le langage sévère de la géométrie. Mais, sentant que cette science ne comporterait pas assez les couleurs et les formes poétiques, il l'abandonne pour nous occuper de l'ame des bêtes; recherche que Descartes avait rendue plus curieuse et plus importante qu'on ne le croyait avant lui. Bien différent de ce philosophe, le P. Ceva n'accorde à ces êtres qu'une ame périssable et douée d'une bien faible dose d'intelligence (2).

Le sujet du sixième livre est d'une grande importance. L'auteur cherche la véritable cause de tant d'opinions et de sectes, si différentes et quelquefois si ridicules, qui ne cessent de diviser les hommes et les nations. Au milieu de ce chaos, l'homme fait tous ses efforts pour découvrir la vérité; quand il croit l'avoir trouvée, il s'aperçoit bientôt qu'il s'est trompé, et il passe sans cesse

---

(1) *Non illa sonoras*
Altercando implet clamosis litibus aulas;
Sed placido similis fluvio perlabitur altis
Hinc atque hinc ripis.

(2) *Quod scilicet insita brutis*
Sit ratio, atque animi dos quædam utcumque pusilla.

méthode à suivre dans de pareilles discussions. Il en conclut que rien n'est probable ou vrai s'il n'est pas d'accord avec tous les phénomènes de la nature (1). Aussi ne propose-t-il d'autre guide que l'expérience dans la recherche de la vérité. Elle seule, dit-il, peut nous apprendre le petit nombre de connaissances auxquelles la nature nous permet d'atteindre.

La sixième *Dissertation* n'est pas achevée. L'auteur se proposait de traiter, dans les deux qui devaient la suivre, de l'ame et de Dieu, et de détruire de fond en comble le système d'Épicure et de ses partisans. Avant de continuer son ouvrage, il voulut publier ce qu'il avait déjà fait, pour connaître le jugement que le public en porterait. Ce fut peut-être le déchaînement qu'excitèrent quelques-unes de ses assertions peu favorables aux philosophes modernes, qui l'engagea à ne pas aller plus loin. Tel qu'il est, son poème fut généralement estimé pour ses qualités poétiques; il le serait encore plus, si l'auteur s'était donné moins de peine pour relever l'ancienne doctrine des Aristotéliciens; ce qui est d'autant plus fâcheux, qu'il se montre fort in-

(1) *Falsum autem (quanquam tibi plurima pingat*
In speciem veri) potes hinc dignoscere, quod non
Integro naturæ operi respondeat, omni
Ex aditu, etc.

struit dans tout ce qui tient à la philosophie moderne, et qu'il en expose en vers les théories et les découvertes avec bien plus de perspicuïté qu'il ne l'aurait fait en prose. Sous ce rapport, il surpasse la plupart des latinistes qui l'avaient devancé, et s'il n'est pas aussi élégant que Fracastoro, il est plus abondant, plus varié et plus ingénieux que tous les autres.

Nous terminerons cette revue par les poètes latins qui ont traité *la satire*, et dont quelques-uns méritent encore d'être cités après Horace et Juvénal. Remarquons d'abord qu'aucun d'eux n'est jésuite, comme la plupart des poètes latins dont nous venons de parler : ils se montrent au contraire les ennemis déclarés des enfans de Loyola, et leurs satires renferment souvent des notices et des faits concernant cette société, que l'histoire n'avait pas encore osé produire. Au reste, ces auteurs prouvent que le talent d'écrire en latin n'était pas, comme on le prétendait, un privilége exclusivement réservé aux jésuites; et que d'autres se sont comme eux, et plus qu'eux, distingués dans ce genre.

Le premier que nous trouvons est Nicolas Villani, que nous avons déjà compté parmi les poètes épiques, et qui eût mieux fait de se borner à la satire. Il ne nous en a laissé que deux, l'une intitulée : *Dii vestram fidem;* et

l'autre, *Nos canimus surdis*. Elles parurent sans date, et sans nom de lieu ni d'auteur; cependant il fut généralement reconnu qu'elles étaient de Villani. Malheureusement on n'en tira qu'un très petit nombre d'exemplaires, que les jésuites parvinrent même à faire disparaître; aussi sont-elles devenues de plus en plus rares, surtout de nos jours. Toutefois elles circulèrent du temps de l'auteur dans toute l'Europe savante; et les amateurs qui ne pouvaient se les procurer imprimées, cherchaient à les avoir au moins manuscrites.

La première de ces deux satires dut paraître vers 1630; car, dans une brochure qu'on publia à cette époque, sous le titre d'*Anti-Satire*, il est dit qu'elle avait été apportée à Rome dans les mois précédens (1). Ce qui est certain, c'est qu'elle fut composée par Nicolas Villani, aux instances du sénateur Dominique Molino; et que celui-ci la fit imprimer à ses frais, pour démasquer l'hypocrisie des ecclésiastiques à cette époque. Le caractère spécial de l'auteur est la véhémence et la sévérité, et il l'annonce dès son début; car, s'adressant à Jupiter, il lui demande si sa patience n'est pas encore à bout : « Ne serais-tu pas plutôt, lui dit-il,

(1) *Satira cui titulus*, DII VESTRAM FIDEM; *superioribus mensibus Romam delata est. Antisatira, Præfatio.*

un nom sans puissance, une vaine idole, à laquelle l'erreur adresse des vœux inutiles (1)? » Toutefois, supposant que ce dieu n'a pas oublié sa justice, il l'engage à sévir contre ces indignes descendans des Scipions qui ne font que dévorer les trésors de l'Église et aggraver ainsi la misère des pauvres dont ils devraient être les soutiens. Il craint même que l'avarice du clergé romain ne fasse mépriser sa religion par les étrangers (2); et comme il sait qu'on ne manquera pas de lui opposer la vie édifiante de quelques religieux, il se hâte de nous faire mieux connaître cette espèce de cénobites qu'on citait comme des modèles de pénitence. « Pâles, décharnés, couverts d'une laine rude et hérissée, la barbe longue, la tête rasée et les pieds nus, on dirait qu'ils ne soupirent qu'après Dieu et le paradis. Si par hasard quelqu'un d'eux se montre dans les rues, il marche les yeux baissés, comme s'il était obligé de compter les pavés; mais il regarde en dessous, pour savoir si le peuple le remarque et l'admire (3). »

---

(1) *Vel nomen sine numine habes, et ligneus adstas*
Filius aut cœli; miserorum surda precantum
Error, etc.

(2) *Et nostros damnat nostro de crimine ritus.*

(3) *Lyncis tamen aspicit inter*
Hæc oculis; illum si plebs miratur, et aurâ
Prosequitur.

Le peu que nous venons de rapporter de cette longue satire fait assez connaître la manière de penser de l'auteur. S'il ne l'avait pas prise de l'école vénitienne, il contribua beaucoup à l'accréditer. Les jésuites, qu'il attaquait violemment, ne manquèrent pas de se défendre; ils trouvèrent même un apologiste dans Barthélemy Tortoletti, que nous avons vu déjà figurer parmi les poètes dramatiques. Il publia l'*Anti-Satire*, que nous venons de citer, et qu'il appela *romaine*, parce qu'elle faisait l'apologie de Rome (1). Elle fut suivie d'une seconde apologie, en prose latine, et qui était une espèce de *philippique*. Mais ni l'une ni l'autre ne purent éclipser la satire de Villani; au contraire, elles lui donnèrent encore plus de vogue, et l'on finit par les regarder comme un puéril assemblage de lieux communs.

Encouragé par ce succès, Villani fit bientôt paraître sa seconde satire, qu'il adressa au roi de Suède, Gustave-Adolphe. Elle offre une nouvelle preuve de la hardiesse de l'auteur, car il y dit certaines vérités avec une franchise que nul autre, de son temps, n'eût osé se permettre. Il peint l'avidité des princes et leur conduite envers leurs sujets, et surtout envers les savans; et cette peinture est l'histoire malheureusement trop fidèle de son

(1) *Antisatira tyberina*, etc. Francfort, 1630, in-12.

siècle. Il présente d'abord les misérables esclaves condamnés à tirer l'or des entrailles de la terre : leur teint ressemble au métal qu'ils arrachent, et souvent, après d'horribles souffrances, ils expirent de fatigue et d'épuisement (1). Puis, les funestes triomphes des conquérans, et le sort des peuples vaincus qui, dépouillés de tout, et n'ayant plus à donner que leur sang, voient encore leurs impitoyables vainqueurs insulter à leur misère (2). A ces tableaux en succède un autre non moins révoltant; c'est celui des charges odieuses dont les peuples étaient accablés. On avait même établi des impôts sur les besoins les plus naturels. Ainsi, pour prix de ses sueurs, le laboureur était réduit à mourir de misère et de faim; on ne lui laissait que les privations et les souffrances; tout le reste appartenait au prince (3). Ce morceau se distingue par une énergie remarquable.

— Mais ne pardonne-t-on pas aux souverains de

---

(1) *Inficit ægros*
Pallor, et occultum prælucet in oribus aurum.
Ilia dùmque trahunt, nimioque labore gravantur,
Inque opere expirant moribundis vocibus.

(2) *At miser intereà civis quem larga beasset*
Copia, subductis opibusque et victibus ipsis,
Nudus, egens, exspes, ithaco et mendicior Iro,
Flet mœstum, etc.

(3) . . . . *Hoc unum restat, egere,*
Ferre sitim, latrare fame; sunt cætera regis.

faire peser sur leurs peuples des charges aussi excessives, quand on songe que c'est avec le produit de ces charges qu'on encourage les lettres, les sciences et les arts? — Telle est ordinairement la réponse des courtisans et des confesseurs de rois; et c'est contre ces vils adulateurs que le poète dirige le reste de sa satire. « Si quelqu'un, dit-il, profite de ces trésors enlevés aux peuples, ce ne sont que des hommes corrompus (1). Les rois ne favorisent que les écrivains qui savent célébrer le vice et le crime, mentir à leur conscience et flatter les vils penchans de leurs maîtres. » Pour mieux le prouver, il rappelle plusieurs savans de son temps, que leurs princes laissaient languir dans l'oubli, ou qu'ils persécutaient. Tasso, le grand Tasso, manquait souvent du plus strict nécessaire. Si Marini n'eût pas obtenu la protection de la France, Vénus aurait pleuré son Adonis, tué, non par un sanglier, mais par la faim (2). Monsignor Querenghi se faisait, il est vrai, porter comme en triomphe dans une superbe litière; mais certes ce n'était pas à son savoir qu'il devait sa fortune; Bracciolini lui-même devait la sienne plutôt à son avarice qu'à ses protecteurs. Ce scandale, le poète le voit régner à Rome

(1) *Quod partam ex horum pretiis immanibus aufert*
Aut plus, aut minus.

(2) *Enecumque fame Cithereia flesset Adonim.*

plus que partout ailleurs, et il maudit cette cité, comme le tombeau de toutes les vertus et de tous les grands hommes (1). Il lui montre la France, la Hollande et l'Angleterre protégeant Grotius, Salmasius, Rigault et tant d'autres. Mais à Rome, dit-il, quiconque cultive les lettres ou les beaux-arts n'obtient que la haine et le mépris.

Tiraboschi avait entièrement oublié les satires de Frédéric Nomi; il les cite à peine dans la deuxième édition de son histoire (2). Nous les avons parcourues, et nous allons leur rendre plus de justice qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Né en 1633, à Anghiari, dans la Toscane, Nomi étudia les belles-lettres avec tant de succès, qu'à l'âge de treize ans il fut chargé de les enseigner dans sa patrie, et ensuite dans la ville d'Arezzo, qui l'agrégea dans sa noblesse. Il étudia aussi la théologie et les mathématiques, et mérita d'être nommé par Côme III professeur à l'université de Pise. Nomi y remplit tranquillement cette charge pendant plus de vingt ans; mais tout à coup on le nomma à la cure de Monterchi, où i[illegible]ut en 1705, dans sa soi[illegible]te-douzième année. Il regarda cette nomination, qu'il

(1) O Troja! (nefas) commune sepulcrum
Virtutum atque virûm.

(2) T. VIII, pag. 515.

n'avait jamais sollicitée, comme une véritable disgrace, et il s'en plaignit au P. Bacchini, qui se trouvait dans une position presque semblable (1). On ne sait si ce sont ses satires ou bien ses doctrines qui causèrent son exil; mais il est à croire qu'il le dut au fameux Moniglia et aux Jésuites, qui dominaient à la cour de Florence et à l'université de Pise.

Nomi s'était déjà fait connaître par sa traduction italienne des odes d'Horace. Il paraît qu'il ne fut pas aussi frappé des satires de ce poète, car il préféra et imita celles de Juvénal (2). Ses satires sont au nombre de seize; elles ne parurent que deux ans avant sa mort (3), par les soins de Gronovius (4). L'auteur voulait les dédier à Magliabechi; mais celui-ci l'engagea à les adresser partiellement aux savans les plus estimés de leur temps, tels que Redi, Filicaja, Leibnitz, Grevius, etc. Tous le regardaient

(1) Voici ce qu'il lui écrivait en lui adressant une de ses satires : *[illegible]que libentiùs feci, quod ambo in eâdem navi versamur [illegible] remedia sint communicanda, si quæ opportuna succurrant; sin minùs, unâ voce, utrique sit de fortunæ injuriâ dolendum.*

(2) *Voy.*, parmi ses satires, les lettres à Redi, pag. 76, à Jean-François Bonomi, pag. 90, et la 10e satire, pag. 126.

(3) Leyden, 1703, in-12.

(4) Voy. une *épigramme* de Nomi, à la fin de ses *satires*, pag. 198.

comme un des meilleurs écrivains du siècle; Leibnitz lui adressa même une épigramme très ingénieuse, où il le compare à Horace et à Juvénal (1). Il paraît cependant que les Italiens ne lui ont pas rendu, dans la suite, la justice qu'il méritait.

La première de ses satires est dédiée à Prosper Mandosio. Le poète se propose de peindre les vices de son temps; pour mieux en montrer la laideur, il semble condamner la plupart des autres poètes, et ne voir dans leurs productions ni art ni intérêt. C'est surtout contre les auteurs dramatiques qu'il se prononce, leur reprochant d'être devenus les esclaves de la musique. Rien de plus frappant de vérité, que sa description des roulades, des fredons, des fioritures dont on avait la manie de surcharger le chant, et sous lesquels on étouffait les vers et les sentimens du poète. « La voix, dit-il, part, revient, se resserre, s'étend, murmure, s'échappe, revient encore; et tout cela pour faire admirer la flexibilité du chanteur, de manière qu'il faut attendre bien long-temps avant qu'une syllabe frappe enfin vos oreilles (2). »

(1) *Voy.* cette épigramme dans les *satires* même de Nomi.
Debita nùm prima, anne secunda, an tertia sedes, etc.

(2) *Vox volat, atque redit, crispatur, tenditur, intrà os*
Murmurat, indè fugit, revocatur sæpè retortis
Ictibus, et docto mirum se gutture jactat,

particulièrement les princes et leurs ministres. Il cite un grand nombre d'exemples tirés des temps anciens et des temps modernes, qui prouvent combien les grands ont toujours abusé de leur pouvoir. On doit présumer qu'il n'a pas oublié dans ces tableaux odieux les courtisans qui avaient contribué à sa disgrace. La satire se termine par la fable des brebis qui, après avoir été déchirées par deux loups, le furent encore davantage par les chiens auxquels on avait confié leur défense.

Dans la satire suivante il s'entretient avec Redi sur les préjugés des empiriques. Il se moque de ceux qui allèguent pour toute raison l'autorité de Galien, comme si la science avait aussi ses colonnes d'Hercule et que ce fût Galien qui les eût posées. Il reconnaît les bienfaits de l'expérience et du temps, auteurs de toutes les découvertes. Ces docteurs, dit-il, qui ne savent interpréter ni la nature ni les philosophes anciens, ne font qu'arrêter les progrès des sciences et perpétuer l'ignorance et l'erreur. En même temps il rend honneur à Borelli, à Bellini et surtout à Redi, qui, fidèles à la doctrine du grand Galileo, ont, par leurs recherches et leurs observations, enrichi de nouvelles lumières les sciences physiques et particulièrement la médecine.

La septième satire est dirigée contre les domestiques. L'auteur célèbre les beaux jours de l'âge d'or, qu'il regrette non parce que les fontaines

fournissaient du lait et les chênes du miel, mais parce que la vanité ne tourmentait pas les hommes et qu'ils ne cherchaient pas à en imposer à force de distinctions odieuses et ridicules. A présent, dit-il, chacun veut paraître supérieur aux autres; c'est surtout à qui s'entourera de plus de valets, et l'on ne s'aperçoit pas combien cette race est vicieuse et malfaisante. Il soutient que ce sont tous des voleurs, des espions; aussi conclut-il avec raison que ceux qui ont la vanité d'avoir autour d'eux beaucoup de domestiques en sont assez punis. Enfin il affirme qu'il serait plus facile de trouver un corbeau blanc, qu'un domestique supportable...

Dans la huitième satire le poète flétrit les adulateurs et attaque ceux qui condamnent ses satires, tandis qu'ils épargnent les vices et les approuvent même par leur silence (1).

Rien ne lui paraît plus méprisable que ces ames viles qui flattent et nourrissent les défauts d'autrui. Tout le reste de la satire montre de plus en plus combien, fidèle à ces principes, il détestait ces êtres dont le langage empoisonne la société, et surtout ces docteurs courtisans, qui cherchent par

---

(1) *Et qui non culpat malefactum, injurius orbi*
Terrarum, generique hominum toti est; probat ille,
Qui silet, auditor.

Sat. VIII, pag. 102.

homme. Sans doute il entendait parler du grand-duc ou de quelqu'un de ses ministres. « Mais on a beau vouloir lui défendre de parler, personne ne peut lui ravir ce droit. La nature lui permet de se venger (1); et il espère qu'un jour les rois prendront contre leurs ministres les intrêts des peuples. » Ainsi, tout en ne paraissant occupé que de ses intérêts particuliers, il discute aussi ceux de ses concitoyens.

Dans la douzième satire, l'auteur, à l'instar de presque tous les satiriques, se déchaîne contre le sexe. Il entreprend de prouver à Jean-Georges Grevius qu'on ne doit pas pleurer sa femme quand on la perd; car, toutes, dit-il, vieilles ou jeunes, font le tourment des maris. Certes, l'auteur a trop généralisé son thème; mais il est utile, en ce qu'il montre les dangers auxquels les femmes sont ordinairement exposées pendant leur vie.

Nous voici à cette satire où l'auteur cherche à se consoler de sa disgrace avec le P. Bacchini, qui était à peu près dans la même position. Treize ans s'étaient dejà écoulés, depuis qu'il vivait dans l'exil (2). Il se regarde comme un nouveau Promé-

---

(1) *Verba diù cohibere licet, sed tollere juris*
Hoc nequeunt homines, etc.
Hoc natura genus vindictæ cuique reliquit.
Sat. IX, pag. 143.

(2) *Tres ultràque decem sim fermè exactus in annis*, etc.
Sat. XIII, pag. 162.

thée, proscrit sous le règne de Jupiter qui venait de succéder à Saturne. « La nouvelle cour, dit-il, n'est plus peuplée que de dieux malfaisans, plus dignes de ramer parmi les galériens, que de gouverner un empire (1). » Ne faisait-il pas allusion au gouvernement de Côme III, qui, bien différent de Ferdinand II, son père, persécutait la philosophie et ceux qui la cultivaient? Mais ce sont surtout ses concitoyens qui enflamment sa colère. « Portant à leur côté une épée inutile, ils ont renoncé à toutes les vertus de leurs ancêtres, et si parfois ils simulent les maximes de Brutus et de Caton, ce n'est que pour se nuire réciproquement. Il ne voit plus en eux que fanatisme et qu'hypocrisie, et c'est par de tels hommes qu'il se voit tourmenté, poursuivi, chassé de sa patrie, lui qui n'a jamais vécu que pour l'étude et les Muses (2)! » Cependant il se console en songeant que sa vertu lui reste; elle seule lui tient lieu de tous les biens. Le monde d'ailleurs n'est qu'une ville; qu'importe donc dans quel endroit la fortune nous jette. Instruit par l'âge

---

(1) *Fortunæ hoc vitium, nostro quæ subigit ævo,*
Ut nobis regnent, dignos in gurgite remos
Tractare incurvos.

Sat. XIII.

(2) *Assuetum studiis angit, me deprimit, urbe*
Excludit, sociis privat, musisque relinquit.

Ibid.

et par une longue expérience, il ne se nourrit pas d'un vain espoir; la fortune et les méchans ne pourront rien contre lui, et il mourra comme il a vécu, sans crainte et sans remords (1).

Le poète n'a pas oublié les juges, les juristes, les avocats, les sbires, en un mot toute cette foule qui peuple le barreau pour abuser des lois. A l'entendre, les villes ne sont plus que des forêts, que des repaires de brigands. Si le tableau qu'il nous présente du barreau de son temps est fidèle, il fait encore mieux sentir le bonheur dont notre siècle jouit sous ce rapport.

Le sujet de la quinzième satire est plus approprié au genre; le poète tourne en dérision la manie de ceux qui en toutes choses n'estiment que ce qui est étrange et hors de prix. Leur pays leur fournit en abondance tous les objets nécessaires à leurs besoins; mais, comme on peut les avoir à bon marché, ils n'en font aucun cas. C'est le même fanatisme qui fait préférer au style d'Horace ou de Cicéron, celui de Plaute ou d'Apulée; à l'élégance et à la régularité de Petrarca et de Boccaccio, la manière emphatique et bizarre des prétendus

---

(1) *Spem minùs innutrit, minùs et turbatur iniquis*
Fortunæ aut hominum malefactis, sedeque celsâ
Immota, et nullis quatientibus extra quiescit.
Sat. XIII.

Pindares modernes (1). De là dérive aussi l'ambition et le fol amour des distinctions et des titres. On est allé jusqu'à ravir aux monts leur hauteur, au ciel sa sérénité, à Dieu sa majesté (2). « Les croix, jadis marques d'honneur, rougissent maintenant de briller sur la poitrine d'hommes qui vendent leurs femmes; de délateurs qui n'épargnent pas même leurs amis et leurs parens (3). » Enfin le poète ose demander si le pape lui-même est plus grand lorsqu'il se montre orné de sa tiare, que lorsqu'il s'intitule le serviteur des serviteurs (4). « N'est-il pas

---

(1) *Displicet Hortensi stylus, et facundia Tulli*
Quæritur, in quo Asino Luci si rancida vox est.
. . . .
Pseudaque pindarici strumæ temulentia buccis
Ructare insolitas ausa est crepitantibus offas.
Sat. XV.

(2) *Majestas sublata Deo, cœloque sereni*
Nomen, et excelsi surgentibus Apenninis.
Ibid.

(3) *Crux non insignit equestris,*
Quamvis hæc rubeat pudibunda in pectore sculpta
Indignè Codri, petulantis vel Labieni,
Vel Pyrrhi, noctes qui uxoris venditat, et qui
Delator fisci, nulli jam parcit amico, etc.
Ibid.

(4) *Num major habetur,*
Quùm sedet excelsus redimita fronte triregno,
Quàm si servorum scribens diplomate servum?
Ibid.

évident, dit-il, que, depuis qu'il a quitté les clefs pour le glaive, il a perdu de l'empire qu'il exerçait sur les peuples et sur les rois (1). »

Toutes les satires de Nomi sont écrites en vers hexamètres, excepté la dernière, qui est en vers ïambes. Ce qu'elle renferme de mieux, c'est une sortie contre les avares. S'adressant à un de ses amis, il l'exhorte à se donner du bon temps, comme si chaque jour devait être pour lui le dernier, et à poursuivre sans relâche les avares, véritables harpies qui ne vivent que pour faire leur propre tourment et celui des autres (2).

Sergardi naquit en 1660, d'une famille noble de Sienne. Il étudia d'abord les belles-lettres suivant le mauvais goût du siècle; mais il fut plus heureux dans l'étude de la philosophie, qui lui fut enseignée par le célèbre Pyrrhus Gabrielli, et dans celle des beaux-arts, où il eut pour maître Denis Montorsoli, un des peintres les plus distingués de son temps. Sergardi avait conçu d'abord le dessein d'embras-

(1) *Post gladium eductum minor reverentia: reges*
Poplite deflexo curvantur rariùs ipsi.

(2) *Prudens, amice, vivas ergo lautè,*
Ut hic si sit dies supremus, etc.
Ambo petamus has aves rapaces
. . . .
Se persequentes et suos propinquos.
Sat. XVI.

ser la carrière des armes et d'aller faire la guerre sous les ordres de son cousin Énée Sylvius Piccolomini, général de l'empereur Léopold; mais ses parens préférèrent le voir entrer dans les ordres. Il céda à leurs instances, quoiqu'il ne se sentît point de vocation pour l'état ecclésiastique, et se rendit à Rome.

Ses nouvelles occupations ne lui firent pas abandonner ses premières études : il chercha même à répandre encore plus parmi les Romains le goût de la philosophie et des beaux-arts. Il prit part à la fondation de l'Académie, qui se réunissait tantôt chez le cardinal Ottoboni, dont il était devenu le conseiller et le confident, et tantôt chez monsignor Ciampini qui cultivait les sciences physiques. Sergardi s'occupait surtout d'exposer les principes de la philosophie que Gabrielli lui avait enseignée, et qui avait fait proscrire Galileo. La physique était pour lui une espèce de théologie plus utile que la théologie elle-même, et plus propre à nous faire connaître les merveilles de la création. Il défendait aussi la doctrine d'Épicure, que des théologiens, qui ne la connaissaient pas, ne se faisaient pas scrupule de calomnier (1). Il porta le même esprit d'indépendance et d'impartialité dans les beaux-arts,

(1) *Voy.* les œuvres de Sergardi, vol. IV, pag. 109, édit. de Lucques, 1783.

et même dans la théologie. On le regardait à Rome comme un des meilleurs juges du talent des artistes, et son discours sur l'*Art du dessin* (1), qu'il prononça au Capitole, nous fait voir que ce n'était pas sans raison.

Il se fit encore remarquer dans l'académie ecclésiastique de la *Propagande*. Les divers mémoires qu'il y lut ne semblent guère conformes à l'esprit dominant de cette congrégation. Il ne craignait pas d'y recommander l'usage de la raison en matière de croyance, malgré l'autorité de ceux qui se faisaient un devoir de ne pas raisonner. Il poursuivait surtout les théologiens qui abusaient de la raison pour altérer la pure doctrine de l'Évangile, en la faisant servir à leurs systèmes scolastiques ou plutôt à leurs intérêts. Les casuistes et particulièrement les jésuites étaient pour lui les corrupteurs les plus dangereux de l'Église (2). Il regardait les écrits de Sanchez, de Bonacina, de Diana et con-

---

(1) *Loc. cit.*, pag. 20.

(2) Je citerai un seul passage qui mérite encore d'être rappelé de nos jours. Sergardi écrivait à un de ses amis : *Equidem, amice, pati non possum adulatores istos, servum pecus, qui meretriciis ineptiis revocant ad prima fidei incunabula illam Ecclesiæ auctoritatem, quæ non nisi longo temporis tractu in hunc splendorem coaluit, ipsumque Petrum adhuc algâ sordidum, ulvâque madidum, ex piscatore principem faciunt.*

Ibid., pag. 192.

serts, comme plus scandaleux que les vers voluptueux d'Amaryllis et que l'*Adonis* de Marini (1). Toutes leurs hypothèses bizarres sur la grace, sur le péché philosophique, sur le culte des Chinois, il les réprouvait comme indignes d'un vrai chrétien. On dit même qu'il avait composé contre eux une diatribe des plus virulentes (2), mais qu'il n'osa publier, parce qu'il craignait leur vengeance (3). Au reste ses épîtres font assez connaître sa manière de penser à leur égard.

Sergardi ne porta pas dans ses mœurs l'austérité de ses maximes et de ses écrits. Fabroni s'est même plu à le trouver parfois à cet égard en contradiction avec lui-même (4). On dit qu'il ne dédaigna pas les plaisirs, et qu'il aimait une courtisane nommée Cloris qu'il comparait à la Corinne d'Ovide. Il fait lui-même l'aveu de sa faiblesse, qu'il ne cessait de se reprocher comme la conséquence d'un état qu'il avait embrassé par force. On l'a accusé aussi d'avoir été quelquefois ambitieux et courtisan; mais ses écrits et sa vie tout entière prouvent que c'est à tort. Rien ne lui était plus cher que l'indépendance, si nécessaire à ceux qui culti-

(1) *Ibid.*, pag. 205.

(2) Sous le titre *De veterum philosophiâ.*

(3) Fabroni, *Vitæ*, etc. t. X, pag. 71.

(4) *Ibid.*

vent les lettres et qui veulent jouir d'une véritable paix(1); il le fit voir, en refusant les offres de Côme III, qui voulait l'attirer à sa cour. Au reste, quoiqu'il eût servi cinq pontifes en qualité de prélat, il n'obtint jamais aucune de ces faveurs et de ces dignités qui sont le fruit de l'intrigue, et il retourna à ses études encore plus sage et plus éclairé qu'il ne l'était auparavant. L'emploi le plus honorable qui lui fut accordé fut celui de préfet de la fabrique de Saint-Pierre; mais il n'ajouta pas a sa renommée, et causa même son malheur. Sergardi, voulant rendre encore plus magnifique la place sur laquelle cette grande basilique est située, entoura l'obélisque qui la domine de plusieurs petites colonnes, ce qui parut aux Romains si disproportionné et si mesquin, qu'ils ne se gênèrent pas pour s'en moquer. Leurs plaisanteries finirent par affecter tellement Sergardi, qu'il se retira à Spolette, où il mourut de chagrin en 1726.

Mais c'est dans la littérature qu'il se rendit célèbre et spécialement dans la poésie latine, à laquelle il fit servir toutes les connaissances qu'il avait acquises. Cette poésie lui était devenue si familière, qu'il traduisait sur-le-champ en vers latins tous les vers italiens que l'on pouvait improviser devant lui. Il en donna souvent des preuves dans l'Arca-

(1) Voy. ses *Lettres*, vol. IV, pag. 179, 265, etc.

die, et lutta même avec le célèbre Bernardin Perfetti, qui brillait dans la poésie italienne autant que Sergardi dans la poésie latine. Perfetti improvisa en vers italiens l'éloge funèbre d'Alexandre Guidi, pour calmer la tristesse de Clément XI, protecteur de ce poète, et Sergardi le répéta aussitôt en vers latins, laissant à douter lequel des deux improvisateurs l'emportait sur l'autre (1). L'Arcadie fut le principal théâtre de sa gloire : ses vers y étaient généralement applaudis. Cependant il éprouva quelques critiques, et l'indignation qu'il en conçut le plaça au premier rang des satiriques latins modernes.

On assure, et Sergardi le dit lui-même, que Jean-Vincent Gravina, qui ne ménageait pas les poètes de son temps, avait souvent blâmé ses vers. C'en fut assez pour qu'il devînt son mortel ennemi, et dès lors la haine fut sa seule muse. Quelques-uns, pour justifier sa bile satirique, l'ont attribuée à je ne sais quel sentiment de jalousie; on a même exagéré les défauts de Gravina (2). Mais quels que fussent ceux qu'on lui supposait, les nombreuses qualités qu'on ne pouvait lui refuser réclamaient

(1) Voy. la *Vie* de Guidi, parmi les *Vite degli Arcadi illustri*, vol. III, pag. 245.

(2) Voy. la *Vie* et l'*Éloge* qu'en a publiés Fabroni, la *Préface* de Misserini à la traduction de ces satires; et surtout celle de leur commentateur, vol. I, pag. xxxviii.

au moins l'indulgence; et parce qu'il avait des défauts, ce n'était pas une raison pour lui attribuer ceux qu'il n'avait pas. Sous ce rapport, Sergardi est inexcusable; il a trop excédé les bornes que prescrivent la justice et l'honnêteté. S'il avait besoin de se créer un type idéal qui servît de but aux traits virulens de sa muse, ne pouvait-il le chercher dans d'autres personnages beaucoup plus dignes de blâme que Gravina? Certes, Rome et son siècle lui en auraient assez fournis.

Mais laissons de côté les torts de Sergardi et ne voyons ici que le talent de l'écrivain. Considéré comme poète, il cherche à réunir les caractères principaux qui distinguent Horace, Perse et Juvénal, de sorte que, s'il ne surpasse aucun d'eux en particulier, il s'en dédommage par la richesse et la variété de coloris que cette combinaison lui procure. Ainsi, il emprunte tantôt l'amabilité d'Horace, tantôt la véhémence de Juvénal ou la fierté de Perse; et tout cela, sans rien perdre de son originalité, ni de l'élégance où puisse atteindre un latiniste moderne; mérite d'autant plus remarquable, qu'il décrit des coutumes et des objets entièrement inconnus à ses devanciers. Il s'exprime en véritable Romain, et pourtant il ne cesse pas d'être Italien, et n'abandonne jamais son siècle et son pays; parfois même il montre trop le prélat et le théologien, ce qui le rend inférieur à des poètes qu'il égale presque sous d'autres rapports. Toutefois

il ne se lasse pas de sévir contre les mœurs et les préjugés de la classe même à laquelle il appartenait.

Les satires de Sergardi sont au nombre de dix-huit; elles parurent séparément, l'une après l'autre, depuis 1685 jusqu'en 1697, et pendant cette époque il ne fut pas question d'autre chose parmi les Italiens. C'était à qui pourrait se les procurer; on les copiait, on les apprenait par cœur, on les récitait dans les académies, dans les salons, dans les cafés; elles faisaient, en un mot, le sujet de toutes les conversations. Il en parut plusieurs éditions, toutes plus ou moins incorrectes et incomplètes, que fit enfin oublier celle du P. Leonard Jannelli, remarquable par sa correction et par les notes qui l'accompagnent (1). Dans toutes ces éditions, Sergardi se cacha sous le nom de *Quintus Sectanus*, *le trancheur*, ou, pour mieux dire, qui déchire la réputation d'autrui. On

(1) La première édition, de Naples ou Rome, 1694, ne contient que quatorze satires. On en fit une autre en 1696 avec une satire nouvelle. Une troisième fut faite à Lucques, sous la date de Cologne, 1698, comprenant seize satires. La quatrième parut à Rome en 1700, sous la date d'Amsterdam, en 2 vol.; mais elle ne renferme que les huit premières satires, commentées par Paul-Alexandre Maffei sous le nom du P. Antoniani. Jérome Gigli en cite une cinquième dans son *Vocabulario cateriniano*. Celle du P. Jannelli parut à Lucques, 1783, en 4 vol. in-8°.

chercha, mais inutilement, à découvrir quel était ce Sectanus, que Gravina et ses partisans menacèrent même de poursuivre. Ses satires furent successivement attribuées à divers auteurs, à ce Janvier Cappellari, qui probablement ne fit que donner une faible traduction des cinq premières. Aujourd'hui il est bien reconnu qu'elles appartiennent à Sergardi. Il l'avait avoué lui-même à plusieurs de ses amis, et un manuscrit autographe, trouvé après sa mort dans ses papiers, et corrigé de sa main (1), ne laisse aucun doute à cet égard. Dans le compte que nous allons rendre de ces satires, nous suivrons l'édition de Lucques comme la plus complète. Outre les qualités qui les recommandent, on y trouve une suite d'événemens relatifs à l'auteur, qui forment la plus curieuse partie de sa biographie.

La première, qu'il composa en 1685, n'ayant encore que vingt-quatre ans, est un essai qu'il voulut faire de ses forces : elle est adressée à Tibero Prospero, et l'auteur s'y propose d'imiter Horace (2). Il exhale d'abord son indignation contre les vices qui régnaient à Rome, et surtout contre l'hypocrisie ; et si ce sujet avait déjà souvent été traité, les couleurs dont il le pare n'ap-

---

(1) *Voy.* Fabroni et Jannelli *ub. suprà.*

(2) Voy. son *Epître XXXV,* vol. IV, pag. 265.

partiennent qu'à lui. Ainsi, en parlant de ces tartufes qui marchent la tête rasée et couverts d'une casaque en lambeaux, il ajoute que telle est leur chasteté que, «s'ils ont le malheur de rencontrer un chat qui caresse sa femelle et d'entendre leurs soupirs voluptueux, ils courent bien vite se prosterner au pied des autels pour expier cet énorme péché (1). Mais ils ne se font pas scrupule de dépouiller de leur fortune les veuves et les vieillards, en leur promettant le Paradis. Ce n'est point aux règles de la morale qu'ils s'attachent; ils n'observent que ce que dicte la nature, notre mère commune.» De là le poète saisit l'occasion de faire l'éloge de la doctrine d'Epicure (2), et il tâche de ramener les gens crédules des rudes maximes de la superstition, aux doux conseils de la raison. Enfin, s'il a le tort d'aimer et d'être aimé, il s'en console en pensant que, bien différent des cafards

---

(1) *Qui sunt tàm teneri sensûs, niveique pudoris,*
Ut sese antè aras sternant, magnoque piandos
Flagitio sese credant, si visus fortè precari,
Et multo felis fremitu deposcere felem, etc.

Sat. I, v. 32.

(2) *Sed duce naturâ, solum fugisse dolorem*
Corporis, amplectique jubes quodcumque voluptas
Dicitur.

Ibid., v. 72.

dont il a fait la peinture, il a toujours respecté les femmes d'autrui.

Dans les satires suivantes, l'objet unique et principal des traits de l'auteur est Gravina, qu'il désigne sous le nom de *Philodème*, et parfois sous celui de *Bion*. Il commence par imiter la satire d'Horace *Ibam fortè viâ sacrâ* (1); mais s'il en emprunte la première idée, il prend du reste un ton bien différent; il ne se borne pas à nous égayer en nous présentant un bavard ennuyeux, il nous fait abhorrer un athée immoral et impudent. C'est une scène vraiment comique. Sectanus, se rendant à l'Arcadie, est rencontré par Philodème qui suivait le même chemin. Celui-ci s'attache à ses pas, et veut l'initier aux mystères de son école, et en faire un de ses partisans. Au dire du poète, la philosophie qu'il professe sent un peu le spinosisme. Il prétend que les ames ne sont que des particules de la raison ou de la lumière universelle; que chacune a les mêmes élémens du vrai et du bon, qui, s'ils ne sont pas soignés et développés, périssent comme les germes dans un terrain fangeux (2). Un platonicien aurait jugé ces aperçus tout autrement que Sectanus;

---

(1) *Sat. IX, lib. I.*

(2) *Sunt etenim nostro cognatæ pectore quædam*
Recti particulæ, divinaque semina honesti, etc.
Sat. II, v. 26.

mais il suffisait qu'on les attribuât à Gravina, pour qu'il les trouvât erronés et ridicules.

Il donne une nouvelle preuve de sa partialité en reprochant à Gravina de professer le système de Lucrèce, tandis qu'il avait lui-même exalté ce système dans la satire précédente. Ce qui pis est, c'est qu'il calomnie à la fois la doctrine de Gravina et celle de Lucrèce, en mettant dans la bouche de Philodème des sentimens faux ou exagérés que ni l'un ni l'autre ne professaient. Ainsi Philodème prévient Sectanus qu'il n'admet dans son école aucun de ceux qui, aveuglés par une vaine religion, pensent que Dieu s'occupe des choses d'ici-bas (1); car, dit-il, Dieu n'est qu'un mot, et ce monde n'est gouverné que par le hasard (2). Les rois seuls ont besoin de faire croire le contraire; ils se servent de la religion pour conserver leur puissance (3). La morale pratique de Philodème est en harmonie avec ses principes; elle se réduit à se faire bien venir auprès des grands, à savoir flatter

(1) *Expungó sapientum albo, quos vana coercet*
Relligio, etc.

Sat. II, v. 50.

(2) *Nostraque labuntur solo mortalia casu.*

Ibid., v. 68.

(3) *Hâc reges solium retinent, hâc arte tyranni.*

Ibid., v. 127.

et mentir à propos, et à semer la discorde et la méfiance parmi ses égaux.... Sectanus est enfin las de l'entendre; et ne trouvant pas, comme Horace, quelqu'un qui puisse le délivrer de son importun, il feint d'éprouver certain besoin pressant, qu'il se hâte de soulager (1).

Gravina affecta de se montrer insensible à ces attaques; il se borna à relever quelques irrégularités de mètre dans la composition de la satire, et se vanta de partager avec les hommes de lettres les plus célèbres l'honneur d'être en butte aux traits de l'envie. Sectanus revint donc à la charge et fit d'abord paraître une satire intitulée *le Charlatan*. Se résignant aux règles et à la férule du grammairien, il se demande quelle sera sa peine, si quelque syllabe cloche dans ses vers (2). Il pense que cette preuve de soumission lui donnera plus de droit d'examiner les mérites de Philodème pour abaisser son orgueil; et après avoir montré que Philodème a échoué dans toutes ses entreprises, il l'exhorte à rédiger la chronique scandaleuse des Romains, et à s'attacher à l'école des quiétistes, comme le meilleur moyen d'acquérir des richesses et de la

---

(1) *Servatamque animam puduit debere latrinæ.*
Sat. II, v. 215.

(2) *Dicite, grammatici, quæ sit pro crimine pœna*
Digna meo, quoties certo pede syllaba peccat.
Sat. III, v. 15.

renommée (1). Cependant, après y avoir bien réfléchi, il lui conseille plutôt de se faire charlatan, et lui dit qu'il ne saurait mieux prouver son habileté dans l'enseignement, qu'en dressant sa chienne « à comprendre la langue grecque, à danser, et à tirer des sons de la lyre (2). » Poussant encore plus loin la générosité, il lui apprend une historiette, qu'il pourra réciter au public en expliquant ses tableaux.

Dans la satire suivante, qui a pour titre le *Glorieux*, Sectanus assure Philodème que ce n'est pas l'envie qui lui dicte ses vers, car il ne lui trouve rien qui soit capable d'en inspirer. Voici ce qu'il raconte de sa naissance. « Sa mère était occupée à tondre les brebis près de la rivière de son village, lorsque tout à coup elle éprouva les douleurs de l'enfantement. Aussitôt elle laisse tomber sa laine et ses ciseaux, et ses chèvres firent entendre de tristes gémissemens; Lucine elle-même fut effrayée, car l'enfant qui venait de naître avait été conçu dans la saison où les sorciers célèbrent leurs noces hideuses (3). Cependant des titres de

(1) *Quantùm res ista peculî*
Et famæ conferre potest.
Sat. III, v. 143.

(2) *Hæc græcos audire sonos (mirabile dictu!)*
Et citharam discat, te præceptore, ferire.
Ibid., v. 163.

(3) *Sed clamans genitrix, patrii prope fluminis undam*
Dùm tundet pecudes, resoluto pondere ventris,

noblesse pourraient effacer la honte de son origine; mais malheureusement il manque à la fois et d'argent pour les acheter, de talens et de vertus pour les mériter.» Pour le prouver, le poète exagère les imperfections littéraires et morales de son adversaire. Enfin, après en avoir fait le portrait le plus révoltant: « Voilà, dit-il, l'homme qui menace de nous chasser de Rome! Rien de plus piquant que l'ironie dont il se sert pour peindre le sort qui les attend. Traînés, les mains liées derrière le dos, ils tournent en vain les yeux vers leur patrie dont ils sont à jamais exilés. Lui-même adresse ses derniers adieux aux Muses et à l'Arcadie, tandis que Philodème, assis sur la roche tarpéienne, brûle de ses foudres les lauriers profanes dont ils sont couverts. Le poète le supplie de lui permettre d'emporter au moins les vers de Lucrèce et ceux de Pindare; il serait surtout heureux, si Bacon l'accompagnait dans son exil (1)... Mais tout à coup il reprend son premier

Te fertur peperisse: cadit cum forfice lana
Protinùs è manibus, gemitumque dedêre capellæ.
. . . .
Lucina extimuit, venturi præscia fœtûs.

Sat. IV, v. 38.

(1) *Ipse quoque expellor: Teneræ, mea gaudia, Musæ,*
Vosque valete diù, Nymphæ, nemorisque recessus

ton, et il conclut que Philodème mérite seul les peines dont il menace ceux qui l'accusent et le poursuivent.

La cinquième satire est un tableau animé et tout-à-fait dramatique: cette fois l'auteur semble vouloir imiter plutôt Horace que Juvénal. Il entre avec Ulpédius dans un café, où un grand nombre d'abbés et de gens oisifs traitaient avec le plus grand sérieux de la paix et de la guerre, et de l'équilibre des États de l'Europe; leurs débats, les opinions que chacun d'eux met en avant, les sottises qui leur échappent, tout est décrit. Puis nous les voyons vider leurs tasses à petits traits, tandis que le garçon, qui sait bien son métier, fait sa tournée pour reconnaître à leurs lèvres mouillées, et à leur salive brune, ceux qui ont quelque chose à payer. Un des personnages du tableau court, sa boîte à la main, offrir du tabac à tout le monde, pro-

---

Parrhasii: tonat, ecce tonat Philodemus ab arce
Tarpeiâ, etc. . . . .
. . . .
Exul abi, clamat: laurus et serta profana
Non benè tutantur vesanam à fulmine frontem.
. . . .
O mihi, si saltem Bacon Verulamius esset
Exilii socius!

Sat. IV, v. 190.

cédé qui lui a déjà fait beaucoup d'amis (1). Nous ne citons ces petits détails que pour faire remarquer le talent et le bonheur avec lequel le poète a su les exprimer. A cette première scène en succède une autre encore plus bruyante. Plusieurs personnes sont réunies dans la salle voisine; l'une d'elles lit à haute voix la nouvelle satire qui vient de paraître contre Philodème, et les bravos, les éclats de rire partent de tous côtés. Mais tout à coup un partisan de Philodème interrompt le lecteur, et fait la revue des hommes et des femmes de Rome, dont la conduite était la plus scandaleuse: « Voilà, s'écrie-t-il, sur quelles gens devrait s'exercer la censure des Luciles et des Horaces. » Alors une personne de la société entreprend de lui prouver que jamais fripon n'a mérité mieux que Philodème d'être poursuivi de la sorte.

La sixième est intitulée de la *Conversion*. Un ami de Sectanus lui annonce qu'il peut déposer

---

(1) *Bombycina mappa*
Implicat his lævâm, summis digitisque tenebant
Fictilia, et tumidis sufflabant pocula buccis, etc.

. . . .

Cursitat hùc illùc calidæ malus institor undæ,
Excutiens loculos; et vafrâ callidus arte,
Observat madidum labrum, nigramque salivam.

Sat. V, pag. 27.

son fouet satirique, attendu que Philodème a entièrement réformé ses mœurs. Il observe les fêtes, ne mange, les jours maigres, que des petits poissons, visite les églises les plus fréquentées, défile de longs chapelets, et laisse croître sa barbe comme un ermite (1). Il a même substitué le psautier de David à Euripe et à Xénophon, et, reconnaissant l'existence de Dieu, il a renoncé à Lucrèce, à Pindare et à Bacon, ses auteurs favoris. Enfin il pardonne à ses ennemis, et avoue qu'il n'a que trop mérité tous les reproches qu'on lui a adressés jusque là. Sectanus engage son ami à ne pas croire à cette prétendue conversion, et, chargeant Philodème plus qu'il ne l'avait encore fait, il déclare qu'il ne cessera jamais de le poursuivre. En même temps il lève un rideau et fait voir à son ami les Muses et Apollon tout occupés à préparer des remèdes pour guérir de leur folie Philodème et ses partisans, et même des armes pour délivrer de ce Python de Calabre les belles campagnes de l'Arcadie (2).

Dans la septième satire, Sectanus se propose

---

(1) *Quoque loco pateat, templorum discere limen*
Incipit; et parvos sub pollice digerit orbes,
Fraxineæque sonat fluxu pia dextra corollæ
Quantùm barbatus, vilem qui postulat assem.
Sat. VI, v. 25.

(2) *Ipse etiam Arcadiæ fatum miseratus Apollo,*
Ne myrteta gravis corrumpat anhelitus oris,

d'écrire dorénavant en italien, car il veut pouvoir être lu de tout le monde, même des femmes, pour rendre Philodème encore plus célèbre. Et pour ne pas perdre le fruit des satires qu'il a déjà composées en latin, il suppose une conversation entre un écolier et son précepteur, qui les lui commente et lui en explique les passages les plus obscurs ou les plus remarquables. Ainsi, lorsqu'il arrive à ceux où il est question de Philodème et de ses partisans, il raconte plusieurs traits que Sectanus avait omis. Ce qui est encore plus digne d'attention, c'est le portrait qu'il fait de Sectanus lui-même. « Ce poète, « dit-il, se donnait pour Toscan. Son visage était « allongé, sa fortune modeste; ennemi de la fraude « et abhorrant le monde et les grands, il vivait, en- « touré d'un petit nombre de vrais amis, dans une « jolie maison située sur le mont Esquilin. Se bor- « nant à cultiver les Muses, il s'amusait à chanter « ses vers au milieu des Arcadiens. Jaloux de la paix « dont il jouissait, Philodème chercha à la dé- « truire par ses calomnies et s'attira ainsi sa co- « lère et sa vengeance. Sectanus espérait éclairer « la jeunesse, qui se laissait séduire par les maximes « de Philodème, et effrayer quiconque serait tenté « d'imiter cet imposteur; et comme il vivait dans

---

Accurrit, viresque mihi jaculumque ministrat,
Quo pereat Calaber tiberino in littore Python.
Sat. VI, v. 160.

« un temps où l'adulation était préférée à la fran-
« chise, et où l'on dédaignait la liberté dans les
« vers, il cacha son véritable nom sous celui de
« Sectanus. »

Souvent Sectanus termine ses récits en annonçant que d'autres les suivront bientôt, comme Ariosto promet à la fin d'un chant, de donner dans le suivant la continuation de ses récits. Ainsi, la huitième satire, intitulée *le Carnaval*, avait été annoncée par la précédente. Elle est pleine de vivacité et présente les tableaux les plus fidèles des coutumes qu'on observait pendant ce temps à Rome. Le poète poursuit partout Philodème, au barreau, au théâtre, à la promenade, au milieu des fêtes du carnaval. Il l'aperçoit d'abord parmi les sbires et les espions du préteur, et comme Philodème avait dénoncé quatre des amis de Sectanus pour les auteurs des satires qui avaient paru contre lui, il prend leur défense; et certes personne ne pouvait mieux que lui savoir qu'ils étaient innocens. Du barreau, Philodème passe au théâtre, et, changeant de caractère en changeant de lieu, il oublie la sévérité stoïcienne qu'il avait affectée jusqu'alors, pour chercher des yeux les matrones qui aimaient le plus à se faire remarquer (1). Le poète peint avec

---

(1) *Nunc scenæ indulges, resolutaque pectora curis*
Ad ludos transfers, et stoica dogmata rides.
Sat. VIII, v. 55.

tant de vérité les vices dominants des acteurs et des spectateurs, que nous croyons assister avec lui à la représentation.

Enfin il nous conduit au Cours où l'on célèbre le carnaval; c'est, de toutes les scènes qu'il nous offre, la plus dramatique et la plus plaisamment variée. Il nous apprend d'abord que le carnaval autorise tous les genres de folie. Dans la foule qui passe sous ses yeux, il aperçoit les patrices romains déguisés en cochers, et guidant des chevaux et des chars magnifiques. Révolté à cette vue, il s'adresse au dieu Mars et lui demande s'il reconnaît en eux ses descendans. En même temps il prie les statues de leurs ancêtres de détourner la tête pour ne pas voir un spectacle aussi affligeant. « Certes, dit-il, ce n'est pas sous ces habits que parut Brutus lorsqu'il sacrifia à sa patrie ses propres enfants, ni *Mut.* Scevola, lorsqu'il laissa brûler sur des charbons ardents la main qui l'avait trahi (1). » Ce passage est vraiment sublime et digne d'un ancien Romain.

---

(1) *Vos, ô veterum simulacra parentum,*
Dùm fora prætereunt, sanctos avertite vultus, etc.

. . . .

Non hæc, Brute, tibi facies aut forma lacernæ,
Cùm nati jugulum legi, patriæque sacrares;
Nec gravis armillâ, nec pelle nitebat odorâ,
Quæ super Etruscis fumavit dextra favillis.

Ibid., v. 120.

Le poète n'oublie pas non plus ces plébéiens parvenus qui cherchaient en vain à faire oublier la bassesse de leur extraction, et affectaient toutes les manières des grands, heurtant et renversant comme eux la canaille qui contemplait avec étonnement leur métamorphose. Il décrit les combats qu'on se livrait à coups de dragées (1), et nous montre le vainqueur levant son masque pour se faire applaudir par les spectateurs, comme si, au retour de Carthage vaincue, il marchait en triomphe vers le Capitole (2). Vient ensuite la course des chevaux. Au milieu de tout cela, Sectanus ne manque pas de chercher Philodème: il l'aperçoit assis sur un balcon, et s'amusant à regarder les masques pendant qu'un polichinelle l'accable de traits satiriquese t burlesques, que le poète s'empresse de recueillir et de répéter.

La neuvième satire peut être regardée comme une leçon de critique littéraire fort instructive, quoique Gravina professât des maximes tout-à-fait

---

(1) *Volant hinc candida circùm*
Missilia, et dulci feriuntur grandine mitræ.
Sat. VIII, v. 148.

(2) *Vicit, et ingenuo personam detrahit ore,*
Attollitque oculos totâ agnoscendus arenâ,
Deletâ rediens veluti Carthagine, eburno
Sublimis curru, Tarpeias scanderet arces.
Ibid., v. 154.

contraires à celles que lui prête l'auteur. Elle comprend une suite de préceptes que Philodème donne à ses élèves pour leur apprendre à paraître ce qu'ils ne sont pas, dans une ville où souvent les cyprès sont surpassés par les champignons (1). Il commence par assurer qu'à la cour de Rome, on n'estime que le masque de la vertu (2). « Tout consiste à savoir en imposer, et pour cela, dit-il, il faut employer des mots emphatiques, étranges, inconnus, faire des citations grecques, et avoir à sa disposition des termes techniques de sciences qu'on n'a jamais apprises, et surtout ces titres insignifians qu'on trouve à l'*index* d'un ouvrage (3). » Il recommande aussi d'affecter le plus grand mépris pour les classiques anciens, tels que Virgile, Tite-Live (4); et il faut avouer qu'on n'a jamais

(1) *Et celsas vidi fungos superare cupressus.*
Sat. IX, v. 17.

(2) *Splendida larva*
Virtutis quantùm romanâ præstat in aulâ.
Ibid.

(3) *Verborum series, et nuda vocabula rerum*
Discere, quæ libri postremâ in parte locantur.
Ibid., v. 95.

(4) *Omnes*
Denique videbis, prisco quos protulit ævo
Roma viros.
Ibid., v. 101.

mieux obéi à cette recommandation que de nos jours. Philodème repousse aussi, à en croire le poète, les Pétrarquistes et les Marinistes, et approuve en même temps les métaphores les plus outrées et les plus ridicules. Il compare la poésie à une jeune bergère condamnée à garder les brebis, si elle n'avait pris le ton et les manières de la ville. « Que ses longs cheveux, dit-il, soient relevés et noués avec art; que des voiles donnent à son front plus de majesté, que sa robe flottante balaie la terre; en un mot, que la coquetterie préside à tous ses mouvemens, et sa réputation augmentera de plus en plus, et chaque jour elle fera de nouvelles conquêtes (1). »

Nous citerons aussi un autre passage qui semble avoir été fait pour tourner en ridicule les maximes d'une école moderne, maximes qui depuis longtemps avaient été mises en crédit, et qui commençaient à tomber en désuétude. Philodème, ne voyant dans ses élèves que des hommes de génie, leur dit de rejeter toute règle et toute entrave, et de ne reconnaître ni l'excellence des anciens, ni l'auto-

---

(1) *Fac eadem longos ferro tortore capillos*
Colligat in nodum, spatiosam serica frontem
Ædificent, longoque solum sub sirmate verrat;
Protinùs augetur nomen, titulumque maritæ
Vindicat, et gestu risuque propinat amores.
Sat. IX, v. 145.

rité des siècles. « Est-ce l'ancienneté des livres, dit-« il, qui fait leur mérite (1)? Notre siècle n'a-t-il « pas produit de plus grands génies que l'antiquité? « Combien les modernes n'ont-ils pas créé de nou-« veaux arts? Le monde même est devenu plus « grand, et le ciel compte bien des astres de plus. « De même la nature est parvenue à former des « esprits mieux organisés et plus parfaits (2). » Pour mieux ridiculiser encore Philodème, le poète l'engage à donner une preuve de ses talens poétiques, et il lui fait chanter dans un carrefour des vers léonins, qui sont accompagnés par les sifflets de la canaille.

Dans la satire suivante, Sectanus, tout en poursuivant Gravina, amène avec un art infini l'éloge d'Innocent XII. Il rappelle tout ce que ce pape venait de faire pour les intérêts de Rome; mais il ajoute bientôt que tout cela n'est rien, s'il ne délivre l'Arcadie et Rome de ce Philodème, qui est

---

(1) *Forsan fuligo libellos*
Illustrat? rosisve sedet sapientia chartis?
Sat. IX.

(2) *Invidiâ caveat sermo : nam tempore ab illo*
Mille artes crevêre novæ; quin crevit et orbis
Grandior, et toto creverunt sidera cœlo.
Sic animos sensim digitis natura magistris
Fingere majores cœpit, etc.
Ibid., v. 196.

devenu pour elles un véritable fléau. Quant à lui, il se plaint de ce qu'il l'a accusé d'attaquer dans ses vers les patrices romains. « C'est une calomnie, dit-il; car patrice lui-même, et ayant reçu l'éducation qui manque à Philodème, il doit nécessairement respecter ses collègues; et ce n'est qu'un insolent plébéien qu'il a pu poursuivre. « Sectanus tenait un peu trop à sa noblesse, et, en opposant à Philodème ses qualités réelles, il aurait mieux plaidé sa cause, en se montrant supérieur à ce préjugé.

Emmanuel Martini, savant Espagnol et ami de Gravina, entreprit d'attaquer les satires de Sectanus, et il y releva en effet quelques taches. Sectanus attribua ces critiques à Gravina lui-même, et les réfuta dans sa onzième satire. Elles portaient d'abord sur quelques fautes de versification et de syntaxe, et le poète ne peut revenir de ce que Philodème, qui ne sait pas distinguer l'iambe du pyrrhique, ne se trompe jamais sur la quantité d'une syllabe; il le prie de continuer à l'éplucher ainsi, afin que ses vers deviennent tout-à-fait dignes de l'estime de la postérité. Le second reproche qu'on lui adressait, était de blesser trop souvent la pudeur, ce qui donne au poète l'occasion d'exagérer encore l'imposture et l'effronterie de son accusateur. On l'accusait ensuite de ne faire aucun usage de la mythologie, ce qui de nos jours lui vaudrait au contraire des éloges; mais Sectanus n'en réprouvait

pas l'emploi ; seulement il condamnait l'abus qu'en faisaient quelques pauvres versificateurs, incapables de rien inventer. Enfin on lui reprochait de n'avoir ni assez de noblesse, ni assez de vigueur, et ce reproche lui paraissait injuste ; car sous le rapport du style et du rhythme, il croyait s'être élevé au-dessus du ton familier qu'Horace avait adopté.

Quant à la matière, si on la trouve commune et basse, ce n'est pas à lui, dit-il, qu'il faut s'en prendre, mais bien à Philodème, dont il est impossible de parler en style plus élevé ; « car on sait que le style prend toujours la couleur du sujet qu'on traite(1). » Il s'honore d'ailleurs de rejeter toutes ces phrases de rhétorique à l'usage des écrivains timides et serviles ; il sent même que, s'il avait vécu du temps des Tibère et des Néron, il aurait peint avec la même liberté leurs crimes et leurs attentats, « et préféré tomber victime de sa franchise, que de ménager la tyrannie des grands (2). » Philodème se trouvait alors malade, et le poète suppose que sa

(1) *Una etenim semper nobis, eademque recurrit*
Materies, Calabri ampullæ et mendacia Bulli.
Sat. XI, v. 127.

(2) *Potius mactandus ad aras*
Invidiæ, et rari cecidissem victima honesti,
Quàm procerum stulto tractassem crimina palpo.
Ibid., v. 151.

maladie est mortelle. Il nous présente ses amis désolés, pleurant la perte qu'ils vont faire, comme s'il s'agissait d'Hésiode ou d'Homère. En bon chrétien, Sectanus rappelle au moribond l'immortalité de l'ame, et l'engage à quitter au plus tôt ses liens terrestres (1). Cependant il lui permet de faire son testament, et de léguer à ses élèves favoris ses livres, ses biens, ses écrits et ses maximes. Mais s'apercevant enfin que c'est son ame plutôt que son corps qui est malade, il renonce à s'occuper de lui davantage, et abandonne à ses partisans le soin de le célébrer.

Nous ne nous arrêterons pas sur la douzième satire, intitulée *le Parasite*. C'est le tableau le plus honteux de la nullité des grands et de la bassesse des hommes de lettres, qui supportaient toutes sortes d'humiliations pour obtenir leurs bonnes graces et l'honneur d'être admis à leur table. Ce sujet n'a rien perdu de son intérêt, car malheureusement on trouve encore aujourd'hui de tels protégés et de tels protecteurs.

Après nous avoir montré Philodème dans les antichambres et à la table des grands, Sectanus,

---

(1) *Quid te mortalis delectat sarcina? Solve*
Vincula, magne Bion, etc.

Sat. XI, v. 259.

dans la treizième satire, le suit chez les Arcadiens, dans sa chaire, et auprès des femmes galantes. Partout il lui fait réciter des vers plats ou grossiers, et prodiguer son érudition grecque. Il lui conseille de se borner au métier de galant, attendu que les femmes s'attachent toujours à ce qu'il y a de pis (1); mais il lui recommande de ne pas leur offrir des baisers à la grecque, car les dames romaines ne savent pas ce que c'est (2). Il termine par plusieurs préceptes, qui constituaient alors le code de la galanterie.

Sectanus avait fait en passant l'éloge d'Innocent XII dans la dixième satire; mais il consacre la quatorzième tout entière à retracer les qualités de ce pape et ses titres à la reconnaissance des Romains; ce qui ne l'empêche pas de poursuivre les vices qui régnaient à Rome. On peut dire que cette satire est d'un genre tout nouveau, dont il n'existait point de modèle. Dans la quatorzième, il avait dit que l'or, se voyant partout méprisé, avait perdu son éclat, et regrettait le temps où le luxe l'avait

---

(1) *Femina deterius semper complectitur.*

Sat. XIII, v. 195.

(2) *Me miseret, Philodeme, tui, cùm græca propines*
Oscula, matronis non intellecta latinis.

Ibid., v. 217.

rendu si puissant (1). Dans celle-ci, il veut qu'il soit exilé et qu'on défende à l'argent de paraître dans des lieux où le désintéressement seul doit régner. Il se réjouit de voir les plébéiens remporter enfin la victoire sur les patrices, et la loi ne plus faire de distinction entre le riche et le pauvre (2). Nulle part Sectanus n'avait déployé des sentiments plus nobles et plus généreux. Ne pouvant le suivre dans tous les détails, nous citerons seulement le tableau de cette jeune fille qui cherche en vain à recueillir les membres de son père, que vient de broyer et de disperser la voiture d'un insolent patrice (3). L'on voit par-là, dit-il, le cas que l'on fait

(1) *Decolor est aurum, insolitæ pallore repulsæ,*
Et tinctas olim venali murice lanas
Respicit, atque suos queritur cecidisse lacertos.
Sat. X, v. 34.

(2) *Vicimus et miseri; nec plebiscita severa*
Semper, et aversam patimur glossamque malignam
Pauperibus.
Ibid., v. 72.

(3) *Tantaque romanos signat truculentia currus,*
Ut crus dimidium, longoque in calle repertas
Colligat auriculas, et truncum filia nasum,
Si quidquam nostri lacrymans imponere busto
Ipsa velit, dulcis conculcatique parentis
Incassum quærens, cui deferat oscula, vultus.
v. 148.

d'un homme; un cocher ne craint pas de le renverser et même de l'écraser sous ses roues, tandis qu'il prend toutes les précautions pour qu'elles ne foulent ni les choux ni les lupins. Le poète met aussi en évidence quelques turpitudes plus communes à Rome que partout ailleurs, surtout les complaisances scandaleuses des dames pour les juifs et pour les *castrati*, qu'il appelait des *demi-hommes* (1).

Dans la satire précédente, Sectanus semble avoir presque oublié Philodème; il en est de même dans les suivantes, où il se contente de le faire paraître de temps en temps. Ainsi, dans la seizième, il ne lui donne qu'un rôle épisodique. Un grammairien, je ne sais lequel, avait fait brûler avant de mourir un grand nombre de papiers. De suite le bruit se répandit à Rome que c'était l'auteur des satires contre Gravina, qu'il avait sacrifiées à ses remords. C'est le sujet de cette seizième satire, la plus ingénieuse et la plus animée de toutes. Il suppose que, revenant des enfers, il rencontre un de ses amis qui pleurait encore sa mort, et il l'informe de tout ce qu'il avait vu dans l'autre monde. Plusieurs poètes étaient déjà descendus

(1) *Dimidios homines, quibus olim Nursia barbam Invidit*, etc.

Sat. X, v. 262.

aux enfers et avaient rendu compte de leur voyage, les uns d'une manière sérieuse, les autres sur le ton badin. Nous ignorons si la satire que Frédéric Nomi composa en 1692 sur le même sujet, et qu'il adressa au P. Canneto, précéda celle de Sergardi; dans cette dernière il est parlé de la victoire remportée en 1686 sur les Turcs, par le fameux Frédéric Veterani, et Sergardi publia ses satires, comme nous l'avons remarqué, depuis 1685 jusqu'en 1697. Quoi qu'il en soit, on y trouve tant d'originalité, qu'elle éclipse toutes celles du même genre qui l'avaient précédée. Nous croyons donc devoir nous y arrêter un peu plus que sur les autres du même auteur.

Sectanus apparaît soudainement à Ligurinus. «Ou je me trompe, lui dit celui-ci, ou c'est bien toi que je vois. Laisse-moi toucher ta main, que je m'en assure. — Oui, c'est moi-même; cesse de me pleurer. Je suis mort, il est vrai, mais on me permet de revenir à Rome; la Mort a des égards pour les vrais poètes.» Pour satisfaire la curiosité de son ami, Sectanus lui fait le récit de son voyage. Nous en choisirons les circonstances les plus remarquables. Arrivé sur les bords du Styx, le poète vit une foule innombrable d'ames toutes couvertes de blessures et de poussière, et qui étaient repoussées par Caron; il demanda quel était l'auteur de ce carnage, et le nom de Veterani frappa

son oreille (1). Ce grand général venait de battre les Turcs trois fois dans une même journée, et il ne pouvait recevoir dans une satire un éloge plus flatteur. Sectanus, en louant les autres, n'oublie pas de se louer lui-même, et son éloge est également amené d'une manière très adroite. Confondu dans la foule, il n'osait se montrer, lorsque tout à coup l'odeur de la fumée le força d'éternuer, ce qui fit tourner à Caron les yeux de son côté. Celui-ci lui demanda son nom, et, ayant appris qui il était, il le reçut dans sa barque avec toutes les démonstrations du respect le plus profond. « Depuis long-temps, lui dit-il, vous êtes connu au Tartare, et l'on se plaît même à répéter vos vers dans les Champs-Élyséens. Jamais, depuis Lucilius, je n'avais passé une ame aussi illustre (2). » Certes le poète n'est pas trop modeste; mais bien d'autres à sa place l'auraient encore été moins que lui.

---

(1) *Cædisque petenti*
Auctorem, magnus sonuit Veteranus in aures,
Quo duce, Bistoniæ ceciderunt cornua lunæ.
Sat. XV, v. 18.

(2) *Noverunt Tartara, et ipsæ*
Elysiæ valles resonant tua carmina: nunquam
Transvexi majorem animam, pinumque subegi,
Infernas postquam venit Lucilius oras.
Ibid., v. 36.

Qu'on ne s'attende pas à rencontrer des ombres telles que celles que nous ont présentées Homère, Virgile et Dante. L'enfer de Sectanus est un enfer tout particulier; il nous amuse autant que les autres nous ont effrayés. En traversant le Styx il voit errer autour du fleuve une multitude d'ames, et Caron lui apprend quels étaient leurs vices et quelles peines leur ont été infligées. Ce sont d'abord ces gens que les Romains appellent *seccatori* et les Napolitains *jettatori*, hommes de mauvais augure, qui attiraient des malheurs sur tous ceux qu'ils regardaient ou dont ils s'approchaient. Un savant Napolitain a traité avec le ton le plus sérieux de la triste influence exercée par ces êtres malfaisants (1); mais personne ne les a mieux caractérisés que notre poète (2). Leurs yeux avides, dit Caron, dessécheraient le Styx, s'ils n'étaient environnés d'épaisses ténèbres. On voit ensuite ces parasites, appelés à Rome *galoppini*, qui assiégeaient les maisons des grands pour attraper quelques repas (3);

---

(1) Joseph Valletta; Mémoire sur la *Jettatura*.

(2) *Nempè infelici siccator ductus ab alvo,*
Funestat quodcumque videt, lucisque malignæ
Effluvio similis spargit mala semina fati.
Sat. XV, v. 61.

(3) *Hi sunt, Romani, quos appellatis in aulâ*
Spongiolas, viles homines de plebe togatâ, etc.
v. 74.

des avocats braillards, qui avaient trompé leurs clients à force de phrases sonores et insignifiantes; des hommes de tout rang qui, dévoués à la loterie que l'adroit Génois venait d'établir, avaient accrédité tous les mensonges de la cabale; une foule de petits courtisans qui, après avoir dissipé leur fortune, avaient cherché à la reconstruire à force de bassesses. En montrant ces derniers à Sectanus, Caron ne peut contenir sa colère. «Vil troupeau d'esclaves! s'écrie-t-il; où les a donc conduits leur servilité? à mourir sur le fumier (1)! » Enfin on rencontre les avares, et Caron, apercevant plusieurs d'entre eux qui avaient légué leurs trésors à l'Église, prend le ton d'un missionnaire et déclame contre leur crédulité, et contre l'imposture des prêtres. Cet étrange plaidoyer de Caron, en faveur de la raison, n'est pas le trait le moins original de cette satire.

Arrivé au lieu du débarquement, le poète prend congé de son guide et s'avance vers les Champs-Elysées. Une foule d'anciens philosophes l'aperçoivent, et, le prenant pour un des modernes dialecticiens de l'école d'Aristote, ils le poursuivent de leurs sifflets; on allait même passer des sifflets à des

---

(1) *O servile pecus! quæ merces ultima tandem?*
In fœno pereunt, etc.

Sat. XV, v. 148.

moyens plus positifs, si Harvey, Bayle, Borelli, Copernic et Galileo n'étaient arrivés pour le faire connaître. Ils assurent à leurs collègues que Sectanus abhorrait comme eux l'ergotisme et les chimères, et ne s'occupait que de chercher les causes des phénomènes de la nature (1). Il était beau dans un prélat romain de s'avouer partisan de Galileo, dans la ville même où ce grand homme avait été condamné. Au nombre des philosophes rencontrés par Sectanus, se trouvait Redi, accompagné du *Bacchus Toscan*, et suivi d'une nuée de mouches, de papillons et d'autres insectes, et de Malpighi qui, récemment arrivé, tenait encore un œuf de poule qu'il avait enlevé au moment même de la ponte, pour surprendre le grand mystère de la génération (2). Après les avoir quittés, le poète trouve Cicéron, qui avait en main un ouvrage qui ne répondait nullement à l'importance de son titre. C'était l'*Aperçu du droit*, que Gravina venait de publier (3). Il en prend occasion de critiquer le style de l'auteur, tout rempli d'archaïsmes, et de se moquer des

---

(1) *Testes me cupidum rerum dignoscere causas,*
Verborumque tricas odisse, et inania regna.
Sat. XV, v. 236.

(2) *Quod tunc de natibus gallinæ traxerat, indè*
Fœturam ingeniti cupidus dignoscere pulli.
v. 246.

(3) *Specimen Juris.*

grammairiens, dont la plupart font consister l'éloquence dans l'emploi de ces mots et de ces tours de phrase vieillis; et il finit par donner à la langue latine la préférence sur la langue grecque.

Sectanus continue son chemin, et le voilà bientôt au milieu des poètes. Ovide récitait le *Roland furieux* d'Ariosto; Virgile, embrassant Tasso, l'engageait à continuer l'histoire des chevaliers chrétiens; Dante s'entretenait avec Homère, et confrontait le plan de son poème avec les endroits de l'Enfer qu'il y décrivait, en le purgeant des locutions incultes ou surannées. Sectanus voit aussi Petrarca ornant de fleurs la statue de sa bien-aimée, et tâchant d'adoucir Pluton par ses chants (1), pendant qu'une multitude de cygnes nageaient autour de lui en poussant des sons rauques et désagréables, ce qui doit désigner, sans doute, les Pétrarquistes et les *Cruscanti* (2). Enfin il est abordé par Juvénal, qui lui offre l'amitié de Perse et d'Horace, s'il veut demeurer avec eux. Mais Sectanus a résolu de retourner sur la terre, pour continuer à

(1) *Petrarcha exstinctæ bustum spargebat amatæ*
Floribus, et tenero placabat carmine Ditem.

Sat. XV, v. 349.

(2) *Multi illùc rauci thusco de gutture olores*
Concursant, etc.

v. 353.

fouetter le vice; alors Juvénal lui conseille, pour exceller dans le genre qu'il a choisi, d'unir l'amer au plaisant.

Le pape Innocent XII n'est pas oublié dans la relation de ce voyage. Le poète, s'étant égaré, arrive à la demeure des Parques : il les trouve occupées à tisser une toile de roses, qui par leur éclat faisaient disparaître les ténèbres de ces lieux; et cette toile désigne la vie longue et heureuse de ce pontife. Enfin, après deux jours passés aux Enfers, Sectanus revient à Rome. Ligurinus, enchanté de tout ce qu'il vient d'entendre, demande à son ami quel est dans l'autre monde le sort des nobles romains; ils sont tous, lui répond Sectanus, condamnés à panser les chevaux de Pluton, et ce dieu destine à la dignité de cocher celui qui maniera le fouet avec le plus d'adresse. « O race dégénérée, s'écrie-t-il alors, êtres lâches et méprisables, quittez cette épée inutile et substituez-y la quenouille (1)! La gloire ne consiste pour vous qu'à montrer en public de brillans équipages et à fréquenter les jeux et les maisons de débauches. O force du Destin! les anciens Romains passaient de la charrue au consulat; ceux

(1) *Vecordes animæ! lateri discingite ferrum,*
Atque optate colos, etc.

Sat. XV, v. 443.

d'aujourd'hui passent du consulat à la charrue (1)! Forcés par leurs dettes de se retirer dans les forêts, ils deviennent autant de Curius, et célèbrent les beaux jours de Caton. » Le poète n'épargne pas davantage les autres classes de la société; il ne songe plus aux Enfers, c'est Rome seule qui l'occupe. Il attaque surtout ces hypocrites qui, après avoir passé leur vie dans toutes sortes de libertinage, veulent se faire enterrer habillés en religieux, comme si dans l'Enfer il y avait des couvens, et que leur froc dût en imposer à Rhadamante (2). Il se moque aussi de l'usage absurde d'embaumer les morts et de leur élever des monumens fastueux chargés d'épitaphes mensongères et de titres ridicules.

Sectanus se plaît souvent à poursuivre les vices et les ridicules des femmes; mais la seizième satire leur est consacrée tout entière; nous en indiquerons les endroits les plus saillans. Les dames romaines étaient devenues si passionnées pour ces êtres auxquels la nature défend d'être femme et le

---

(1) *Olim deposito veniebat consul aratro*
Ad fasces; at nunc de consule fiet arator.
Sat. XV, v. 467.

(2) *Cœnobium frustrà quærunt sub tartara manes*, etc.
v. 524.

luxe d'être hommes (1), qu'elles ne voyaient rien de préférable à leur talent, et les proposaient même pour modèles à leurs filles. Dans l'indignation que ce scandale lui cause, le poète va jusqu'à condamner la musique, qu'il regarde comme un moyen de corruption. Un endroit de sa satire encore plus piquant, est celui où il signale tous les artifices que les femmes emploient pour prévenir ou épargner les ravages du temps. Aucun satirique n'a mieux peint l'extravagance de leur habillement et de leur toilette. Il nous les montre traînées dans leurs voitures gothiques, faisant briller à leurs oreilles, à leurs doigts, sur leur sein, toute la fortune de leurs familles, et nageant, pour ainsi dire, dans leurs énormes paniers. « Quelle doit être, dit-il, la surprise d'un nouveau marié la première nuit de ses noces, lorsque, de tous ces appas qu'il avait admirés dans son épouse, il ne trouve à serrer dans ses bras qu'une petite partie; elle a laissé le reste dans ses armoires; son visage même est serré dans des boîtes (2) ». Nous la suivons ensuite

---

(1) *Quem luxus vetat esse viros, natura puellas.*

(2) *Sed cùm majuscula nupta*
Intravit thalamum, infelix de conjuge tantò
Dimidium minimumque tenet stringitque maritus.
Sat. XVI, v. 221.

Pixidibusque cubat facies. Da basia caræ
Uxori, Torquate, tuæ. Sed longiùs uxor, etc.
v, 227.

à sa toilette; ses femmes sont occupées à préparer son teint, et consultent le mannequin, qui chaque jour arrive de Paris, pour arranger la figure de leur maîtresse selon les derniers ordres de la mode. Jamais elle ne se met au lit avec le même visage, de sorte que son mari peut dire que dans une seule femme il en possède mille (1). Enfin le poète nous fait assister à son enterrement, et nous la voyons descendre dans la tombe aussi parée, aussi fraîche que le jour où pour la première fois elle reçut les baisers d'un époux.

Sectanus nous montre ensuite comment les dames romaines s'acquittaient, de son temps, de leur devoir de mère. Après avoir rappelé les matrones latines qui nourrissaient leurs enfans de leur propre lait, il déclame contre les mères de son temps, qui dédaignaient de remplir ces fonctions sacrées. « O honte! s'écrie-t-il; les ourses et les lionnes nourrissent et élèvent elles-mêmes leurs petits; et vous, pires que les tigres et les serpens, vous refusez votre sein à ceux qui vous doivent le jour (2)! » Ce passage est une nouvelle

(1) *Facie nunquàm dormitur eâdem,*
Quâ cœnare solet. Miserum sic mille figuris,
Unica te cruciat numerosâ pellice conjux.
Sat. XVI, v. 251.

(2) *Grande nefas! catuli ursarum sævæque leænæ*
In sylvis pronâ formantur matre, papillis

preuve que la coutume barbare de ne pas allaiter ses enfans avait été condamnée chez les Italiens bien avant que Rousseau l'eût proscrite à jamais ; et Sergardi ne faisait que répéter ce qu'avaient déjà dit long-temps auparavant Vida, Tansillo et plusieurs autres.

On avait fait, en 1694, une édition très incorrecte des satires de Sectanus. Il en composa, à ce sujet, une nouvelle, où il attaqua non-seulement l'éditeur, mais encore l'imprimerie et tous les livres en général. C'était confondre l'usage avec l'abus, et l'on croirait entendre plutôt un inquisiteur furieux qu'un disciple éclairé de l'école de Galileo. Pour justifier son courroux, il nous raconte le mauvais traitement qu'on avait fait subir à *ses filles chéries*; c'est ainsi qu'il appelle ses satires. « On les a, dit-il, exposées toutes nues aux regards de la populace. Elles étaient jeunes et timides; amies de la simplicité, elles négligeaient un peu leur parure ; peut-être les croirait-on encore jolies si elles avaient pu vivre toujours loin de tous les yeux.» Il voulait cependant leur donner une éducation plus com-

---

Admotis ; crudosque animos et corda ferarum
Tangit amor pietasque ; at vos, et tigride et angue
Pejores, vestro concretam sanguine prolem
Ubere fraudatis, etc.

Sat. XVI, v. 454.

plête et les rendre dignes de paraître avec avantage dans le monde; mais un téméraire a osé, malgré leurs cris, les arracher aux foyers paternels et les livrer à d'infâmes corrupteurs. O chers et malheureux enfans! dans quel état je vous revois! Votre beauté, vos graces, tout a disparu (1). »

Il passe ensuite en revue les ouvrages que de son temps on recherchait le plus, tels que l'*Adonis* de Marini, le *Pastor fido* de Guarini, la *Philis* de Bonarelli, qui certes ne renfermaient pas la morale la plus pure. Mais il trouve encore plus dangereux les traités de ces moralistes qui, tout en dirigeant la conscience des catholiques, leur révèlent des mystères qu'il vaudrait mieux leur laisser ignorer. Il condamne également les productions des jurisconsultes, qu'il regarde comme des charlatans, et l'on pense qu'il n'oublie pas Philodème et ses collègues. Il va même jusqu'à dire que c'est à ce déluge de livres qu'on doit les controverses et les hérésies qui déchiraient l'Eglise romaine, et prie enfin le pape de faire brûler les presses et les im-

(1) *At tu temerarius ausus*
Filiolas patriis laribus divellere, frustrà
Clamantes, nigri prostare ad scrinia Corvi,
Futili mercede, jubes vulgare pudorem.
Infelix soboles, multùm dilecta parenti,
O quam te aspicio! Fluxerunt ore lepores, etc.
Sat. XVII, v. 17.

priments, s'il veut rendre les peuples plus heureux et l'Italie plus orthodoxe (1).

La quatorzième satire comprenait les louanges d'Innocent XII; la dix-huitième et dernière, celles de Clément XI, sans sortir plus que l'autre du ton qui convient au genre satirique. Nous ne suivrons pas l'auteur dans ce qu'il raconte du règne de ce pontife; nous nous bornerons à quelques-unes de ses remarques littéraires. Ainsi il loue les *Homélies* de Clément XI, et ne pardonne pas à Alexandre Guidi d'en avoir dénaturé le caractère en les traduisant en italien, ce qui, dit-il, était les profaner. Il voyait aussi une foule de gens sans talent et sans aucune instruction quitter leurs champs et leurs provinces pour chercher fortune à Rome, et priver de leurs bras l'agriculture et l'industrie, sans pouvoir servir en rien les lettres et les sciences. Selon lui, le pape devait employer son pouvoir pour réprimer l'abus que ces ambitieux de bas étage faisaient de leur liberté, comme s'il n'y avait pour cela d'autre moyen que de leur préférer les hommes d'un vrai mérite. A cette époque la guerre civile avait éclaté au sein de l'Arcadie, et

---

(1) *Quantò librorum rarior usus,*
Tantò candidior populos lux alma beabit,
Puraque ab Ausoniis veniet doctrina cathedris.
Sat. XVII, v. 383.

Gravina et Crescimbeni, secondés tous deux par de nombreux partisans, se disputaient l'honneur d'y commander. Gravina, il faut le dire, voulait revendiquer pour elle l'esprit d'égalité que le parti de Crescimbeni, plus fort que le sien, tendait à détruire, en violant sa constitution. Mais la haine que Sergardi avait conçue contre Gravina l'emporta sur son mépris pour Crescimbeni, qu'il attaque dans ses satires, en le désignant sous le nom de *Cecina*. Enfin il se montre fort attaché à l'Arcadie, et la juge digne de la protection du pape, pour avoir purgé l'Italie de la barbarie gothique qui l'avait envahie de toutes parts (1), et rappelé la véritable éloquence des bords de la Seine et de la Tamise, où elle s'était réfugiée (2).

Peut-être trouvera-t-on que nous nous sommes arrêtés avec un peu trop de complaisance sur ces satires; mais le petit nombre de partisans qui restent encore aux muses latines nous sauront quelque gré de ces citations, et reconnaîtront avec

---

(1) *Gothos undique et Hunnos*
Litterulis primùm evertit, latèque vagantem
Barbariem, etc.
Sat. XVII, v. 326.

(2) *Excisis visa est facundia nervis*
Quærere trans Alpes, quos nutrit Sequana mores,
Aut potiùs Tamesis consistere transfuga ripis.
v. 336.

nous que, de tous les poètes latins dont nous avons parlé, Sergardi est le seul qui ait fait preuve, dans une langue morte, d'un talent vraiment distingué, et capable d'affaiblir en partie les préventions généralement élevées contre les latinistes modernes.

CHAPITRE XXI.

Des Beaux-Arts, considérés dans leurs rapports avec l'état des lettres en Italie, au XVIIe siècle. — Artistes qui ont écrit sur les arts qu'ils pratiquaient. — Architectes célèbres à cette époque, et distingués par la variété de leurs connaissances. — De vaines théories accueillies et mises au-dessus du génie. — Systèmes vicieux d'imitation. — Différentes écoles s'élèvent sous les dénominations bizarres de *Naturalistes*, d'*Idéaux* et de *Ténébreux*. — La Sculpture dégénère sensiblement. — Le fameux Bernini : son autorité, son influence sur ses nombreux élèves, deviennent funestes à l'art. — Notice sur cet artiste célèbre à tant de titres. — La Peinture se ressent moins de la décadence générale. — L'école *Napolitaine* se distingue de toutes les autres, par le nombre et la supériorité de ses maîtres. — Ribera, Salvator-Rosa, etc., contribuent surtout à sa célébrité. — Des théâtres s'élèvent dans les principales villes de l'Italie. — La Musique fait de rapides progrès, sous le double rapport des préceptes et de l'application. — On invente de nouveaux instrumens; on perfectionne les anciens. — Les *Cantates* religieuses et les *Oratorio* deviennent des scènes dramatiques; la musique passe de l'église au théâtre. — J. B. Lulli; son arrivée, ses succès et sa fortune en France. — Cantatrices fameuses à cette époque. — La danse et la pantomime. — Important ouvrage de Jean Bonifaccio sur l'art du comédien. — Analyse de cette production. — La comédie *improvisée* donne la vogue à la *comédie de*

l'art. — Incertitude de l'origine des *masques*; leurs noms et leurs rôles dans la comédie italienne. — Acteurs en réputation vers la fin de ce siècle.

Il nous reste à donner maintenant une idée générale de l'état des *beaux-arts* considérés, à cette époque, dans leurs rapports avec les lettres. Déjà nous avons signalé cette association, au XVIe siècle; elle continua pendant le XVIIe, et plusieurs artistes méritèrent d'être comptés parmi les savans.

Une preuve nouvelle, et plus forte encore, de l'influence que les lettres exercèrent spécialement sur les arts de dessin, on la trouve dans la corruption même de ces derniers. Ils suivirent, en effet, une marche presque semblable, et, puisant dans les écoles alors existantes les préjugés et les abus qui y dominaient, ils subirent les mêmes vicissitudes et les mêmes crises. Ainsi, à mesure qu'on s'éloigne de l'époque des Palladio, des Vignola, des Sansovino, des Raphaël, des Titien, des Correggio, et qu'on s'approche du XVIIe siècle, on voit ces mêmes beaux-arts, qui avaient brillé d'un si vif éclat pendant le siècle précédent, dégénérer de plus en plus. D'abord la peinture, au dire de son historien (1), semblait avoir vieilli; elle conservait à peine quelques traits de son jeune âge;

(1) Lanzi, *Storia pittorica*.

encore étaient-ils flétris et dénués de leur première vigueur. Enfin l'on perdit de vue le vrai type du beau idéal qui avait inspiré les chefs-d'œuvre des écoles italiennes. Un savant critique (1) a prétendu que la beauté physique même des Italiens s'était sensiblement altérée. Mais attachons-nous à des faits plus incontestables; et tâchons de montrer quel a été le mérite littéraire des artistes les plus distingués de ce siècle, et comment leur génie a brillé au milieu des abus et des préjugés qu'il avait à combattre.

Plusieurs artistes ou amateurs traitèrent des principes ou des règles techniques des beaux-arts ou de ce qui tient à la critique de ce que les beaux-arts ont produit de meilleur.

Vincent Scamozzi, architecte, se distingua et par son exemple et par ses préceptes. Il visita pendant long-temps les villes d'Italie, étudiant et copiant les ouvrages les plus remarquables d'architecture, soit anciens, soit modernes, qu'il y rencontrait. Encore jeune, il entreprit un traité *des Théâtres et des Scènes*, qui n'a pas vu le jour. Il publia à Venise d'abord une *Description* de ses propres travaux (2), avec les planches exécutées

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, etc. Lib. VI, c. 1, pag. 29, 2e édit.

(2) En 1583.

par Porro, et ensuite *l'Idée de l'Architecture universelle, divisée en dix livres* (1), dont l'édition n'est pas complète, car elle ne comprend que six livres. Cet ouvrage est d'un style peu correct; mais on l'a regardé comme très utile, par les observations et les idées qu'il renferme. Il a même été traduit en français (2). On a surtout distingué le sixième livre; où l'auteur traite des cinq ordres d'architecture, dont il détermine avec assez de précision les formes et les caractères : tel est l'intérêt qu'on lui a trouvé, qu'il a été plusieurs fois réimprimé séparément.

Ce que Scamozzi avait entrepris pour la construction des théâtres et des scènes, Nicolas Sabatini, de Ravenne, le fit plus spécialement pour l'exécution des scènes et des machines. Il en exposa les règles dans un traité particulier qu'il fit pour l'instruction de ses élèves (3).

On a de l'architecte François Borromini une description de l'église neuve de Sainte-Marie *in Vallicella,* qui était celui de ses ouvrages qu'il estimait le plus. Cette description contient tous les dessins

---

(1) *Idea dell' architettura universale, divisa in dieci libri.* 1615.

(2) En 1685, par Augustin Charles d'Avilet.

(3) *Pratica di fabbricar scene e machine.* Ravenne, 1638, in-4°.

et même ceux de la Sapience. On la jugea si utile, qu'on l'imprima en latin et en italien pour l'instruction des architectes (1).

Tiraboschi cite plusieurs autres écrivains du même genre (2) qui, s'ils n'ont pas un grand mérite, prouvent du moins que cette espèce d'instruction n'était pas alors si restreinte. Nous croyons cependant devoir distinguer Théophile Gallacini, Guarino Guarini, et André Pozzo. Le premier osa passer en revue les ouvrages et les opinions de plusieurs architectes et signaler, dans un traité particulier, leurs défauts et leurs préjugés. Il était né à Sienne en 1571, et mourut, dans la même ville, en 1641; mais le traité que nous venons d'indiquer, et qui est intitulé *Des Erreurs des Architectes*, ne fut imprimé qu'en 1767, à Venise. Le P. Guillaume Della-Valle le trouva si instructif, qu'il n'hésita pas à en rendre compte dans ses *Lettres Siennoises* (3). Guarino Guarini, de Modène, bien qu'attaché à l'ordre des Théatins, cultiva toujours les sciences et les lettres. Il fut astronome, physicien, même poète, et figura surtout parmi les architectes. Il publia, en 1685, sa *Mathématique*

---

(1) *Francisci Borromini opus architectonicum*, *opera Seb. Giannini*. Rome, 1725, in-fol.

(2) *Storia della letteratura italiana*, t. VIII, *pag.* 276.

(3) *Lettere sanesi*, t. II, pag. 27, et t. III, pag. 459.

du ciel (1); sa mort, survenue dans la même année, l'empêcha de faire imprimer ses cinq traités d'architecture, qui parurent à Turin, en 1737 (2). Pendant qu'il exposait les préceptes de son art, il bâtissait en même temps des églises et des forteresses. André Pozzo, né à Trente en 1642, se consacra à l'ordre des Jésuites, et fut ce qu'ils appelaient *frère coadjuteur*. Il cultiva toujours les beaux-arts et apprit la peinture plutôt de lui-même que de son maître, qui, dit-on, enviait ses talens. Il réussit davantage dans la perspective et dans l'architecture, comme le prouve son ouvrage sur la *Perspective* (3).

Les autres arts eurent aussi leurs traités. Frédéric Zuccaro, directeur de l'académie de dessin à Rome, publia, vers le commencement du XVIIe siècle, son *Idée des Peintres, des Sculpteurs et des Architectes*, où il réunissait l'exemple aux préceptes pour l'instruction des élèves et des amateurs. Cet ouvrage a été réimprimé vers la fin du XVIIIe siècle, ce qui fait voir qu'on en avait reconnu l'utilité (4). On a reproché à l'auteur un style un peu scolastique; mais ce défaut même annonce l'instruction dont il abusait. A la même époque, Pierre

(1) *Mathematica cœlestis.*

(2) En 2 vol. in-fol.

(3) *La Prospettiva*, 2 T. Rome, 1693 et 1700.

(4) Voy. *Lettere pittoriche*, t. VI.

Accolti, de Florence, un des membres de l'académie toscane de dessin, publia, pour l'instruction de ses élèves, un ouvrage intitulé : *l'Illusion des sens, ou Traité abrégé de la Peinture* (1). Ludovic Cardi, plus connu sous le nom de Cigoli, composa en même temps une *Perspective pratique*, démontrée au moyen de trois règles ; il y donnait la description de deux instrumens nécessaires pour l'exercice de cet art, avec la manière de s'en servir, et traitait aussi des cinq ordres d'architecture. Cet ouvrage était déjà tout prêt pour l'impression; cependant il ne vit pas le jour, soit que l'auteur n'y eût plus pensé, soit qu'il eût été surpris par la mort. Le manuscrit existait dans le palais Pitti, sous le n° 221. Il est probable qu'il renfermait quelques-unes des idées de Galileo ; car Cigoli avait été l'ami et le confident de ce philosophe, et il avouait lui-même avoir souvent profité de ses lumières et de ses conseils.

Il parut aussi un *Traité de la Peinture et de la Sculpture, de leur usage et de leur abus* (2), composé par un peintre et un théologien ; le théologien était le jésuite Jean-Dominique Ottonelli,

---

(1) *Lo Inganno degli occhi*, etc., *trattato in accorcio della pittura*. Florence, 1625, in-fol.

(2) *Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro*, etc. Florence, 1652.

de Fanano ; et le peintre, le célèbre Pierre Berretini, plus généralement connu sous le nom de Pierre de Cortone, et à qui appartient également un recueil de lettres concernant sa profession (1). De même Jean-François Barbieri, surnommé le Guerchin de Cento, donna *les premiers Elémens pour apprendre aux Jeunes gens l'art du Dessin* (2).

François Scannelli publia un traité général de la peinture, sous le titre bizarre de *Microscope* (3); et un traité semblable, intitulé *Connaissance de la Peinture*, fut composé par Jules Mancini, de Sienne (4). Malheureusement ce dernier ouvrage n'a pas été imprimé; mais le savant abbé Morelli en ayant fait connaître le mérite dans la revue qu'il a publiée des *manuscrits de la bibliothèque Nani*, nous n'aurions pu nous dispenser d'en faire mention. N'oublions pas les écrits du peintre François Albani, conservés par le comte Charles Malvasia (5); ils n'ont pas assez de suite, mais les observations et les préceptes importans qu'ils contiennent, leur donnent de l'intérêt. On pourrait ajouter à la liste

---

(1) *Voy.* Mazzuchelli.

(2) *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno.* Haym, *Biblioteca*, t. II, pag. 157, no 18.

(3) *Microcosmo*, Cesène, 1657, in-4°.

(4) *Della conoscenza della pittura.*

(5) *Felsina pittrice.*

de ces peintres-auteurs les noms de Marc Boschini, de Dominique Garguilo ou Micco, Spataro, de Salvator-Rosa et de Laurent Lippi, l'auteur du *Malmantile*, tous prêtres, qui écrivirent sur la peinture et sur d'autres sujets.

Mais celui qui mérite le plus notre attention, est Bernardin Genga, l'un des anatomistes les plus renommés de l'époque. Ses longues études furent dirigées dans l'intérêt des artistes, et il mit au jour son *Anatomie nécessaire à l'intelligence du Dessin, et non-seulement faite sur les os et les muscles du corps humain, mais encore démontrée sur les statues antiques les plus remarquables* (1), à laquelle le célèbre Lancisi joignit des éclaircissemens. L'auteur, ayant traité ailleurs de ce qui concerne proprement les chirurgiens, se bornait dans cet ouvrage à exposer les muscles superficiels dont la connaissance est nécessaire aux peintres et aux sculpteurs. Il les considère dans les attitudes forcées que prenaient les anciens gladiateurs et qu'on trouve dans les statues de l'Apollon, de la Vénus, de l'Hercule, du Laocoon, etc.

Cette masse de connaissances individuelles se répandit dans la classe des artistes au moyen des

(1) *Anatomia per l' uso ed intelligenza del disegno, ricercata non solo sugli ossi e muscoli del corpo umano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni*, Rome, 1691, in-fol.

écoles et des académies qui existaient encore à Milan, à Venise, à Florence, à Rome, à Bologne, à Gênes et à Naples. Frédéric Zuccaro, peintre fort instruit dans la théorie technique de l'art, dirigeait l'académie qu'il venait d'établir à Rome à la fin du xvi[e] siècle, sous le pontificat de Grégoire XII. On continuait, dans celle des Caracci, ces entretiens littéraires qu'Augustin y avait introduits; et comme elle eût en Italie plus d'influence que les autres, sa manière dut etre plus généralement adoptée. Frédéric Borromeo avait aussi fondé vers le commencement de ce siècle son académie de dessin, dont il fit une annexe de la bibliothèque ambroisienne. Il lui assigna divers professeurs, des monumens, des modèles, des livres pour l'instruction complète des élèves et des maîtres. C'est là qu'on pouvait consulter les nombreux manuscrits autographes de Léonard de Vinci, dont le comte Galéas Arconati avait fait don à cette bibliothèque. Nous ne parlons pas de la nouvelle académie que Louis XIV établit à Rome, à l'instar de celle de Saint-Luc, pour l'exercice et l'instruction des Français. Mais il ne faut pas oublier les savantes conversations que tenait à Gênes Sophonisbe Anguissola, et dont Vandick a fait mention. Après avoir longtemps exercé la peinture en Italie, et même en Espagne en qualité de peintre de la cour, cette dame, devenue âgée et aveugle, réunissait encore chez elle tous les artistes nationaux et étrangers qui se

trouvaient à Gênes; elle les aidait de ses conseils, et Vandick lui-même avoue qu'elle lui en avait bien plus appris, malgré sa cécité, que tout autre artiste.

Mais à quoi servaient toutes ces académies, tous ces auteurs et ces ouvrages, dans l'absence de ce génie, de cet esprit vivifiant, qui seul peut inspirer et créer les productions originales des beaux-arts? Qu'on ne croie pas cependant, comme on l'a souvent dit, qu'il fût presque éteint chez les Italiens: on ne peut en méconnaître les traces dans les ouvrages de plusieurs de ceux mêmes que la corruption dominante n'avait pas respectés; beaucoup d'autres furent encore plus heureux, et firent à la fois preuve de goût et de génie.

C'est sous ce point de vue que nous allons esquisser l'histoire des beaux-arts pendant le xviie siècle, et nous verrons dans quelles circonstances et par quelles causes le génie des artistes fut égaré et séduit, et quels furent ceux qui surent le diriger, malgré la corruption de la plupart de leurs contemporains. Cette histoire nous offrira presque le même phénomène que nous avons remarqué dans celle de l'éloquence et de la poésie.

La supériorité des artistes qui firent la gloire du siècle précédent avait tellement étonné leurs disciples, que ceux-ci, se croyant incapables de faire mieux, se bornèrent à les admirer, et ne cherchèrent qu'à s'approcher d'eux. Cette admiration

aveugle dégénéra bientôt en une sorte d'imitation servile, et les grands maîtres de chacune des écoles italiennes eurent une foule de froids copistes, comme Pétrarque avait eu les siens pendant le XVI[e] siècle. La plupart des artistes ne faisaient plus que copier ou plutôt contrefaire les traits les plus éclatans de leurs modèles, et l'art devint une espèce de mécanique routinière, désignée dans les écoles par l'expression technique *un far di pratica*. Vasari, qui le premier l'avait signalée, ne sut pas l'éviter : ce peintre fut, à l'égard de Michel-Ange, son maître, ce qu'avaient été Sicciolante et les deux frères Zuccaro, à l'égard de Raphaël. Les Carracesques, il est vrai, furent plus libres ou moins serviles ; car, admirant également tous les grands maîtres de chaque école, ils ne s'attachèrent pas exclusivement à l'imitation d'un seul, mais ils les prenaient tous à la fois pour modèles ; ce qui, à vrai dire, était toujours imiter.

Dégoûtés de ce nombre prodigieux de copies et de contrefaçons, quelques peintres commencèrent à sentir le besoin de chercher de la nouveauté dans l'imitation même, en relevant le plus possible le ton et le caractère du modèle qu'ils s'étaient proposé. Ainsi, les disciples de Raphaël se mirent à exagérer la beauté idéale ; ceux de Michel-Ange forcèrent tellement son dessin, que leurs ouvrages furent plutôt des tables anatomiques que des tableaux pittoresques ; et les partisans des

écoles lombarde et vénitienne outrèrent de même le raccourci, le clair-obscur et le coloris. Souvent on ne voyait plus dans leurs productions qu'une parodie du caractère primitif de leur école; et cet abus, devenant de plus en plus excessif, fit naître des écoles et des sectes nouvelles qu'on appela du nom de leurs fondateurs, ou de celui de leur caractère spécial.

Les principales furent celles des *naturalistes*, des *idéaux* ou *idéalistes*, et des *ténébreux*. Les premiers se bornaient à copier religieusement la nature telle qu'elle est; les seconds ne visaient qu'à l'idéal; les derniers abusèrent tellement de la variété des ornemens, et, pour ainsi dire, de la magie des épisodes, qu'ils perdaient de vue l'objet dominant qui devait figurer dans leurs tableaux. Ainsi les *naturalistes* tombèrent ordinairement dans le commun et le trivial; les *idéaux*, dans le fantasque et le chimérique; et les autres, dans la confusion et l'obscurité. Par ses diverses routines, toutes également erronées, les artistes se trouvèrent plus ou moins éloignés des grands principes auxquels l'art devait ses progrès, et que les plus fameux peintres avaient toujours respectés. Ceux-ci n'avaient imité que la belle nature, combinant l'idéal avec le positif, de sorte que l'un embellît et relevât l'autre sans le détruire; tandis que ces novateurs ou copiaient la nature au lieu de l'imiter, ou lui substituaient une nature fausse et

capricieuse, ou l'étouffaient à force d'ornemens superflus. Rendons maintenant aux artistes les plus célèbres de cette époque la justice qui leur est due.

Nous avons parlé de Vincent Scamozzi comme auteur; considérons-le ici comme un des architectes les plus estimés de son temps. Né à Vicence, en 1550, de Jean Dominique, qui exerçait la même profession, il fut initié de bonne heure dans l'école de son père, et formé d'après les principes de Palladio, dont les chefs-d'œuvre décoraient sa patrie. Nous l'avons vu parcourir l'Italie pour examiner ses plus beaux monumens; il lui en donna d'autres non moins dignes d'être étudiés. Ce fut lui qui érigea les nouvelles *Procuraties* de Venise, qui acheva le théâtre Olympique de Vicence, et bâtit celui de Sabionète. On lui doit les dessins du pont de Rialto à Venise, le palais des Strozzi à Florence, celui de Ravaschieri à Gênes, l'archevêché de Salisbourg, le prétoire de Bergame, et en quelque partie le dessin de celui de Vicence (1). Malheureusement en avançant en âge il s'écarta des principes de Palladio, de Vignola et de Sansovino qu'il avait d'abord adoptés, ce qu'on remarque surtout dans les ouvrages qu'il exécuta dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Venise en 1616, et

(1) Tiraboschi, *Storia*, etc., t. VIII, pag. 275, note *a*.

laissa les premiers élémens de cette corruption que François Borromini porta ensuite au plus haut degré (1).

On ne peut refuser à Borromini une grande originalité et beaucoup de connaissances relatives à sa profession. Mais son mérite même devint funeste à l'art, car il accrédita ce qu'il y avait de mauvais dans ses ouvrages. Il était né en 1599, à Bissone, dans le diocèse de Como. Après avoir appris le dessin à Milan, il se rendit à Rome pour se perfectionner sous Charles Moderni, son parent, alors architecte de la basilique du Vatican. Il mérita d'être nommé son successeur, sous la direction du chevalier Bernini, regardé alors comme l'arbitre suprême de tous les beaux-arts à Rome. Quoiqu'il fût subordonné à cet artiste, il en devint le rival, sans que celui-ci cessât de l'estimer. Enfin il réussit à sortir de cette espèce de tutelle, et poursuivit librement sa carrière. Bientôt tous les architectes, ses contemporains, furent entièrement éclipsés. Nommé chevalier par Urbain VIII et par le roi d'Espagne, son ambition ne fut pas satisfaite; il voulait encore obtenir une célébrité plus grande que celle de Bernini. Il se livra à l'étude de son art avec une telle ardeur, qu'il en tomba ma-

(1) Voy. la *Vie* de Scamozzi, par Thomas Temanza, Venise, 1770.

lade et resta hypocondre; dans un accès de fureur il se perça de son épée, et mourut en 1667. Rome est remplie de ses ouvrages; ils attestent à la fois ses talens et ses défauts. On distingue principalement la Sapience, l'église et le couvent de Saint-Charles aux quatre fontaines, et l'église neuve de Sainte-Marie, *in Vallicella.* Tous ces édifices se font remarquer surtout par leur grace et par leur élégance; mais comme Borromini s'efforça de surpasser Bernini dans l'abondance des ornemens, il se livra à ce genre de luxe qui acheva de corrompre le goût déjà dépravé du siècle.

Plusieurs des architectes que nous avons signalés comme auteurs, se firent aussi remarquer comme praticiens; mais ils eurent les mêmes défauts que Borromini et Scamozzi, sans en avoir les talens.

Le goût du siècle se manifesta plus sensiblement encore dans la sculpture. Les artistes y trouvèrent un champ plus vaste pour exercer leur talent et leur bizarrerie; ils préférèrent à la vérité de l'expression ce qui montrait davantage les efforts de leur esprit ou de leur mécanisme. Ils se proposèrent de faire dans les statues et dans les bas-reliefs tout ce que la peinture avait rendu dans ses tableaux; et comme les anciens chefs-d'œuvre de la sculpture avaient servi de modèles aux anciens peintres, ils cherchèrent à leur tour, dans les tableaux de ceux-ci, des modèles pour leurs ouvra-

ges. On ne vit plus de ces statues où l'expression du sentiment était aussi simple qu'énergique : celles de l'époque ne montraient que l'artifice et les efforts de l'artiste, qui ordinairement s'épuisait en ornemens aussi difficiles qu'insignifians. Il exagérait en même temps les attitudes et les mouvemens, au point qu'ils exprimaient plutôt un état de convulsion, qu'une passion profonde et concentrée.

Nous pourrions citer un grand nombre de ces sculpteurs qui exerçaient leur habileté aux dépens du bon goût, tels que Fansaga, Queiroli, San-Martino, Bonazza, Toretto, Tagliapietra, etc. Après avoir dominé dans le XVIIe siècle, leur manière envahit encore le siècle suivant et devint générale en Europe. Tous les amateurs étrangers se rendaient à Naples, pour admirer, dans la fameuse chapelle du prince de Saint-Severo, un Christ mort, enveloppé d'un linceul de marbre. Sans doute ce morceau n'était pas sans mérite; mais on y admirait plutôt le travail que le génie de l'artiste. Laissons là ce genre purement mécanique, et cherchons quelques-uns de ceux qui surent unir le goût au génie.

Alexandre Algardi, né à Bologne en 1593, suivit les leçons de Louis Caracci, dont il conserva toujours un peu la manière. Il obtint, quoiqu'un peu tard, la réputation de grand architecte, et passa pour le sculpteur le plus habile du moment, il excellait surtout dans les bustes. Bologne et Rome sont

fières de posséder ses divers ouvrages. On ne peut se dispenser de reconnaître son talent comme architecte, dans la magnifique maison de plaisance de la famille Panfili, et dans la façade de l'église Saint-Ignace, à Rome; mais c'est par ses bas-reliefs et ses statues qu'il fixe le plus l'attention des artistes. Malgré quelques défauts qui étaient ceux de son siècle, on admirera toujours cette grande composition où il a représenté saint Léon défendant l'approche de Rome à Attila, que saint Pierre et saint Paul menacent de leur épée; et même son *Inhumation* de Léon XI, et sa statue colossale, en bronze, d'Innocent X. Ce pape fut si flatté de cet ouvrage, qu'il fit don à l'artiste d'une chaîne d'or, et le créa chevalier du Christ. Les monumens dont Algardi enrichit Rome et surtout le Vatican, lui acquirent tant de célébrité, que le cardinal Mazarin chercha à l'attirer en France; mais il préféra aux honneurs et à la fortune qu'on lui offrait, le séjour de Rome qu'il regardait comme la patrie de son talent et de ses ouvrages: il y mourut en 1654. Algardi cherchait trop le fini et le délicat, comme le prouvent surtout ses statues d'enfans. La même manière se retrouve dans ses bas-reliefs, où il paraît plutôt peintre que sculpteur. Cicognara lui reproche même quelque chose de lourd et de mal posé (1).

(1) *Storia della scoltura*, etc., t. VI, pag. 15.

Jean-Laurent Bernini eut encore plus de talent et de succès qu'Algardi. Il naquit à Naples, en 1598, de Pierre Bernini, Florentin, et d'Angélique Galante, Napolitaine. Son père lui apprit les premiers élémens du dessin et de la sculpture, et les talens précoces du jeune élève présagèrent bientôt la carrière brillante qu'il était appelé à parcourir. A huit ans, il exécuta en marbre une tête d'enfant qui fut exposée à Rome, et que l'on regarda comme un prodige de la nature et de l'art. Paul V, ayant entendu parler de lui, voulut le mettre à l'épreuve; et, l'ayant fait venir, lui dit de dessiner d'un trait une tête de saint Paul. La manière dont Bernini s'en tira lui valut la protection de ce pape, qui crut découvrir en lui un second Michel-Ange. Il recommanda le jeune artiste au cardinal Maffeo Baberini, qui, après son élévation au siége pontifical, contribua plus que tout autre à sa fortune. Aussi avide de faveurs que de gloire, Bernini voulut briller dans tous les arts du dessin; et tous ses divers ouvrages portent le même cachet de hardiesse et de singularité. A peine âgé de dix-huit ans, il fit le groupe d'Apollon et Daphné, que l'on admira comme un chef-d'œuvre de grace et d'expression; lui-même en resta si frappé, que, dans les dernières années de sa vie, il avouait n'avoir jamais rien produit de meilleur. A l'époque de cette composition, il sentait déjà, ce qu'il ne cessa depuis de répéter à ses élèves, qu'il faut se placer au-dessus

des règles, si l'on veut devenir quelque chose dans les beaux-arts. On ne saurait refuser de l'originalité à ses ouvrages, surtout à ceux d'architecture; mais, ils manquent, en général, de force et de solidité. Bernini s'aperçut lui-même que, s'étant livré tout entier aux premières inspirations de son génie, il s'était trop écarté de l'imitation de l'antique et de la nature, sans suivre davantage les conseils de l'expérience et de l'art, et qu'à force de rechercher les ornemens et la grace, il était tombé dans le luxe et dans l'afféterie.

Malheureusement Bernini acquit sur ses contemporains tant d'autorité et d'influence, que ses nombreux élèves ne furent plus que ses esclaves. Ses rivaux, même les plus indépendans, tels qu'Algardi et Borromini, se crurent obligés d'imiter ses défauts pour balancer sa gloire. On ne consultait plus que lui en tout ce qui regardait les beaux-arts; lui seul les dirigea à Rome, sous six papes, depuis Paul V jusqu'à Clément IX. Il conçut et exécuta le projet du baldaquin de la chaire de Saint-Pierre et de la place circulaire qui précède cette basilique. On cite, parmi ses nombreux ouvrages, la tombe de la comtesse Mathilde, celle d'Urbain VIII et d'Alexandre VII, ses protecteurs; la belle fontaine de la place Navone, et le fameux groupe de la Sainte-Thérèse avec l'ange, où il s'en faut de peu que l'expression de la volupté ne se confonde avec celle de l'amour divin.

La renommée de ce grand artiste s'étendit au-delà de l'Italie. Charles I[er], roi d'Angleterre, lui demanda sa statue, et lui donna pour prix un diamant de six mille écus, que le vaniteux Bernini portait toujours à son doigt. Le cardinal Mazarin chercha, mais vainement, à l'attirer en France, en lui offrant, de la part de Louis XIV, 12,000 écus d'appointemens. Colbert fut plus heureux, vingt-un ans après. L'artiste italien céda aux invitations que lui fit ce ministre.

Cette circonstance de la vie de Bernini est trop remarquable pour n'être pas rappelée. Aucun des hommes de lettres les plus distingués n'obtint autant de faveurs et de distinctions. Lorsqu'il quitta l'Italie, il avait un train plutôt de prince que d'artiste. On l'accueillit partout en France avec des honneurs particuliers. Les magistrats de Lyon allèrent à sa rencontre; à trois journées de Paris, il trouva une voiture de la cour qu'on lui avait envoyée, et le nonce du pape se chargea de le conduire et de le présenter au roi. Il fut logé au Louvre, et, après six mois, il retourna en Italie, avec un présent de 20,000 écus et une pension de 2,000. Son fils et plusieurs artistes de sa suite, reçurent aussi des cadeaux plus ou moins considérables. Pendant son séjour à Paris, Bernini s'occupa des projets de restauration du Louvre, et fit le buste du roi; on admira surtout la promptitude de son ciseau et de ses répar-

ties. Il mourut à Rome, en 1680, chargé d'ans et d'honneurs, et laissant un capital de 400,000 écus. On prétend que la reine Christine dit à cette occasion que, si Bernini avait été à son service, elle aurait rougi de le voir mourir avec une fortune aussi médiocre; ne pouvant donner une plus grande preuve de l'enthousiasme qu'il lui inspirait, elle fit écrire sa *Vie* ou, pour mieux dire, son éloge, par Baldinucci, le biographe le plus célèbre des artistes modernes.

Mais tandis que Bernini était accablé de richesses et d'honneurs, les plus beaux génies, tels que Salvator-Rosa et le Dominiquin, étaient dépréciés et même poursuivis. Sans doute Bernini eut de grands talens; mais ses défauts furent plus grands encore, et la fortune brillante qu'il avait acquise multiplia le nombre de ses imitateurs, qui, pour parvenir au même point, renchérirent sur les vices de sa manière (1).

Quelques-uns se plurent à faire en cire ce que les scuplteurs faisaient en marbre. Gimma parle d'un certain Jean-Baptiste Verle, qui donna ainsi l'anatomie de l'œil (2). Jules Zambo, de Syracuse (3), que nous croyons plus convenable de

(1) *Voy.* Lanzi, *Storia pittorica*, et Cigognara, *storia della scoltura*, où il est question de Bernini.

(2) *L'Italia letterata*, t. II, pag. 714.

(3) *Storia della letteratura*, etc., t. VIII, pag. 318.

placer parmi les artistes, prépara en cire une tête d'homme, où il rendit avec une grande fidélité les veines, les artères, les nerfs, les glandes, les muscles et toutes leurs parties les plus exiguës, donnant à toutes leur forme et leur couleur naturelles. L'Académie des sciences de Paris, à laquelle il présenta son ouvrage, lui rendit justice dans son *Histoire* (1). On lit aussi dans le *Journal des savans* la description de la Nativité du Christ, et d'une *Descente de Croix*, modelées en cire par le même (2). Zambo faisait admirer non-seulement son savoir en anatomie, mais encore la perfection de son exécution. Il mourut vers le commencement du XVIIIe siècle; et l'Académie de Paris, qui possédait ses ouvrages, regretta l'artiste, et la perte de son secret. Cependant une Sicilienne, Anne Fortini, de Palerme, se rendit, à la même époque, assez habile dans ce genre. Ce mécanisme peut certainement être d'une grande utilité pour retracer les parties de l'organisation intérieure, et nous faire connaître les attitudes, la couleur et la taille de personnages éloignés; mais, hors de là, des ouvrages aussi fragiles et aussi peu durables ont quelque chose de puéril, et ils ne méritent pas de nous arrêter plus long-temps.

---

(1) An 1701, pag. 57.

(2) An 1707, suppl. pag. 450.

Disons plutôt un mot de ceux qui inventèrent et cultivèrent l'art de graver sur cuivre. Baldinucci, dans l'histoire qu'il fit de cet art (1), signale comme les premiers qui lui donnèrent naissance, Antoine Tempesta, né à Florence en 1555, et mort à Rome en 1630; Pierre Testa, de Lucques, mort en 1650, à l'âge de quarante ans; et Étienne della Bella, né à Florence en 1610, et mort en 1664. Tempesta étonna ses contemporains, surtout par ses chasses et par ses animaux; Testa dessina en cinq volumes les antiquités de Rome, recueillies par le commandeur Cassien del Pozzo, et tira si peu de profit de ses planches, qu'on a depuis avidement recherchées, qu'il se jeta de désespoir dans le Tibre; quant à della Bella, il se fit distinguer particulièrement par les Français, pour avoir gravé le siége d'Arras et celui de Saint-Omer. On pourrait ajouter à ces graveurs Salvator-Rosa; mais comme c'est principalement dans la peinture qu'il s'est fait connaître, nous le placerons de préférence parmi les peintres, dont nous allons nous occuper.

Quoique la peinture ait contracté plus que les autres beaux-arts les vices du temps, elle conserva cependant les traces de sa perfection précédente. Elle doit ce bonheur à l'école Garracesque, qui lui

---

(1) *Cominciamento e progresso de l'arte d'intagliare*, etc.

aurait rendu de plus grands services encore, si elle n'avait pas perdu sitôt Antoine Carracci, fils naturel d'Augustin, mort à l'âge de trente-trois ans. Toutefois plusieurs élèves cherchèrent à réparer cette perte, et à soutenir et à répandre les principes et le goût de cette école. Elle s'honore de Guido Reni, qu'on a appelé le Tibulle de la peinture; de Dominique Zampieri, surnommé le Dominiquin, qui, a-t-on dit, retraçait les esprits et coloriait la vie, et dont le fameux tableau de la Communion de saint Jérôme est comparé à celui de la Transfiguration de Raphaël; de Jean Lanfranco, rival de gloire du Dominiquin, et qui fut aussi favorisé de la fortune que celui-ci en fut maltraité; de François Albani, regardé comme l'Anacréon des peintres; de Jean-François Barbieri, plus connu sous le nom de Guercin de Conto; de Charles Cignani, etc.

L'école de Florence vante surtout Pierre Berrettini, appelé plus généralement Pierre de Cortone. Il était né en 1596, et suivit l'école de Michel-Ange, qu'il n'égala point pour la perfection du dessin. On lui trouve néanmoins un caractère tout à lui; c'est une sorte de composition d'éclat ou à grand effet. Elle consiste dans la position pleine d'artifice de ses groupes, dans la dégradation convenable de la lumière, dans la pompe des accessoires. Au milieu de tout cela, sa manière est facile et agréable; elle étonna la plupart de ses contem-

porains. Berrettini mourut à Rome en 1669, et laissa un grand nombre d'élèves, qui prirent de leur maître le nom de *Cortonesques*. Leurs tableaux se distinguaient par une espèce d'éclat magique dont l'œil était d'abord frappé, mais qui disparaissait bientôt. Leur facilité finit par dégénérer en une négligence vraiment impardonnable.

L'école Lombarde doit un nouveau lustre à Michel-Ange de Caravaggio, qui aurait encore plus contribué à retirer la peinture de sa servilité et à la relever de sa décadence, si la mort ne l'eût surpris à l'âge de quarante ans, en 1609. Elevé dans l'école des Carracci, et voyant la plupart de ses contemporains affectionner ce genre fantastique qu'on prenait pour l'imitation du beau idéal de Raphaël, il osa se prononcer contre un préjugé qui substituait au vrai et au naturel ce qu'il y avait de plus étrange et de plus chimérique. Il attaqua d'abord tout genre d'imitation servile, qui rend les artistes médiocres de misérables copistes, et fait de ceux qui ont du talent et de la hardiesse, et qui s'efforcent de surpasser leur modèle, des peintres plus ou moins exagérés. Le grand modèle des peintres de génie n'avait été que la nature; et c'est le seul qu'il faille imiter, disait-il, si l'on veut partager leur gloire. La nature, dont il fut le vrai disciple dans ce siècle, l'avait doué des talens nécessaires pour sentir ses beautés, et pour les exprimer. Annibal Carracci disait de lui *qu'au lieu de cou-*

leurs, il broyait de la chair humaine. Il porta de plus dans l'école Carracesque un ton de vigueur qu'elle n'avait pas, et qu'il prit de l'ecole de Michel-Ange ; mais ce qu'on admire encore davantage dans ses tableaux, c'est la vérité de leur expression.

Sous ce rapport il alla même trop loin ; car, voulantsurtout s'opposer à la bizarrerie des *idéalistes*, il se borna à rendre religieusement la nature, et n'osa l'embellir tant soit peu, crainte de l'altérer. Il n'hésitait pas à la représenter avec toutes les formes sous lesquelles elle s'offrait à lui. Tout ce qui était vrai avait à ses yeux un intérêt égal pour l'art. Les accidens les plus sinistres et les passions les plus violentes étaient les sujets qu'il traitait de préférence ; et il y était porté par la nature de son caractère, extrêmement irascible et pointilleux. Malheur à celui dont il se croyait outragé ! A Naples il blessa mortellement un de ses compagnons, et à Malte un chevalier. Conduit en prison, on lui laissa la vie par égard pour la profession qu'il exerçait ; puis, étant parvenu à échapper aux mains de la justice et aux poursuites de ses ennemis, il alla mourir à Porto Ercoli. Caravaggio se servait à la fois du pinceau et de l'épée pour combattre les artistes ses rivaux ; c'est ainsi qu'il prétendit soutenir les intérêts de son art et sa propre gloire contre le chevalier d'Arpin, peintre aussi célèbre que lui.

Caravaggio, quoique mort jeune, laissa un grand

nombre d'élèves et de partisans qui, conservant son goût et ses principes, ne purent arrêter l'esprit d'imitation généralement répandu, et auquel ils se laissèrent eux-mêmes entraîner; ils imitèrent leur maître comme les *idéalistes* imitaient Raphaël, et prirent le nom de *naturalistes*. Cependant l'école romaine, où les prétendus disciples de ce grand maître devaient régner plus que tous les autres, continuait d'adopter tous les meilleurs artistes italiens et étrangers, que Rome, centre éternel des beaux-arts, attirait chaque jour dans son sein. C'est là que Frédéric Barocci, d'Urbin, après avoir adopté le style de Titien et celui de Raphaël, porta la manière de Correggio, librement imitée, et s'attacha à traiter de préférence les sujets religieux; que le Dominiquin et Guido-Reni se voyaient méconnus et contraints de vendre à vil prix leurs chefs-d'œuvre, tandis que Bernini, qui leur était bien inférieur, retirait de ses ouvrages des sommes immenses; que Salvator-Rosa, malgré sa supériorité, ne parvint qu'avec peine à triompher de la médiocrité de ses rivaux. Enfin c'est de là que sortirent les divers peintres qui, dans ce siècle, excellèrent chez l'étranger, Adam Elzéimar, de Francfort; Pierre Rubens, Vandyck; Louis Gentil, de Bruxelles; Velasquez, Nicolas Poussin, Claude Gelée dit le Lorrain, etc. Mais les efforts et l'exemple de tous ces artistes ne purent arrêter la vogue dont

s'étaient déjà emparés les imitateurs exagérés de Raphaël.

Celui qui accrédita le plus la manière sèche et désagréable de ces derniers, fut Joseph Cesari, vulgairement appelé, de son temps, *Giuseppino,* et depuis, le chevalier d'Arpino, du nom de son pays natal. Aucun peintre, dit-on, n'eut plus de génie et n'en abusa davantage. Le brillant de ses tableaux empêchait la multitude d'apercevoir tout ce qu'ils avaient de faux et d'irrégulier. En vain les connaisseurs les plus exercés lui reprochaient l'incorrection du dessin, les défauts de dégradation et la monotonie. De vives querelles s'élevèrent entre les *naturalistes* et les *idéalistes.* Ce fut alors que le Caravaggio envoya au chevalier d'Arpin un cartel, auquel celui-ci se dispensa de répondre, sous le prétexte que son agresseur n'était pas chevalier. Peut-être l'école d'Annibal Caracci et du Caravaggio aurait-elle balancé celle de leurs adversaires, peut-être même en aurait-elle triomphé, si ces deux artistes eussent pu servir plus long-temps les intérêts de l'art; mais malheureusement ils moururent au milieu de leur carrière, et leurs élèves, privés de chef, restèrent exposés à la réaction puissante du chevalier d'Arpino, qui survécut de trente ans à ses deux rivaux, et eut ainsi tout le temps de faire prévaloir sa manière sur celle du Caravaggio. Il fut le Marini de la peinture dans ce

siècle; et, ce qui est pis encore, ses nombreux partisans exagérèrent ses défauts, sans avoir aucune de ses qualités.

Malgré le style mesquin de ces peintres, l'école romaine reprit quelque vigueur, grace à André Sacchi et à Charles Maratti. Sacchi fut un des meilleurs dessinateurs et coloristes de son temps. Il cherchait plutôt le grandiose que l'élégant; il préférait ce qui pouvait le plus relever son sujet, et négligeait tout ce qui lui paraissait de peu d'importance. Charles Maratti fut son meilleur élève. Né à Camerino, dans la marche d'Ancône, en 1625, Maratti vécut jusqu'en 1713. Il eut donc tout le temps nécessaire pour diriger et soigner ses travaux, car il sentait et condamnait le vice des peintres de l'école *Cortonesque*, alors en vogue, et qui donnaient trop peu de soins à leurs ouvrages. Outre le fini de ses tableaux, il se fait remarquer par la grace et la noblesse des têtes, par la force de l'expression, et la vivacité du coloris.

De toutes les écoles d'Italie, celle qui dans ce siècle jeta le plus grand éclat fut l'école de Naples. A la vérité elle s'approcha tantôt du style de l'un, tantôt du style de l'autre; mais elle préféra celui de l'école *Carracesque*, et particulièrement du Tintoretto et du Caravaggio. N'oublions pas toutefois de faire remarquer qu'aucune école n'imita avec plus d'originalité. Soit que la nature ait accordé aux artistes napolitains plus de génie et d'indé-

pendance qu'à ceux du reste de la péninsule; soit qu'il leur ait manqué un maître dont la supériorité les ait contraints à l'imiter exclusivement, ils ont montré moins de servilité que les autres dans leurs imitations. Tel est, en général, le résultat de leur histoire, dont nous allons donner un court aperçu.

Joseph Ribera, surnommé *l'Espagnoletto*, parce que son père était Espagnol, et qui naquit en 1593, à Gallipoli, dans le royaume de Naples (1), est désigné comme le chef de cette école. Il reçut ses premières leçons de Caravaggio, et perfectionna le style de son maître sur les grands modèles de Correggio et de Raphaël, en lui donnant plus de vigueur. Protégé par les vice-rois de Naples, il fut bientôt proclamé premier peintre de la cour, et par conséquent du royaume; mais il n'usa de l'autorité que lui conférait ce titre, qu'au détriment de l'art et de ceux qui le cultivaient, comme Bernini le faisait à Rome. Impérieux et dur avec ses subordonnés, il poursuivait tous ceux qu'il ne voyait pas sous sa dépendance. Bélisaire Corenzio, d'origine grecque et domicilié à Naples, était le seul qu'il daignât associer à ses travaux et à ses dessins. Corenzio avait, dit-on, assassiné un de ses élèves, dont il enviait les talens; et cette alliance prouve, plus que tout autre chose,

---

(1) Signorelli, *Coltura delle Sicilie*, t. V, pag. 327.

quel était le caractère moral de Ribera. On reconnaît même ce caractère dans ses tableaux. Il aimait à traiter les sujets les plus horribles et n'épargnait rien pour en augmenter l'horreur, témoins son martyre de saint Janvier, son Ixion sur la roue, son saint Jérôme, anachorète. Digne ami de Corenzio, il persécutait tous ses rivaux, employant même le fer et le poison pour se débarrasser de ceux dont il craignait la supériorité. Et cependant on a osé parler de sa bonté et de sa bienfaisance! Ribera fut enfin puni de sa perversité par ceux même qui le protégeaient : sa fille aînée, Maria Rosa, qu'il aimait tendrement, fut enlevée par Don Juan d'Autriche. Accablé de honte et de douleur, il disparut de cette cour, et mourut à Naples en 1656, à l'âge de soixante-douze ans.

Au nombre des autres peintres qui excellèrent à la même époque, on peut citer Fabrice Santafede, dont les mœurs furent aussi aimables que celles de Ribera étaient odieuses. Il mourut en 1634; et l'on assure que les lazzaroni de Naples, pendant la révolution de Masaniello, épargnèrent la maison qui renfermait les tableaux de ce peintre : les soldats de Charles-Quint n'avaient pas respecté, à Rome, ceux de Raphaël.

Dominique Gargiulo, ou Micco Spataro, mérite encore davantage notre attention, pour nous avoir transmis dans ses tableaux l'histoire de son pays.

Il en retraça les événemens contemporains les plus remarquables ; tels que l'éruption du Vésuve, la peste, les révolutions, les débarquemens des Turcs, les ravages des bandits, etc. (1); il se plut même à orner la voûte d'une des salles de la chartreuse de Naples des portraits de 68 religieux qui y menaient alors joyeuse vie ; il s'y plaça lui-même, avec le cardinal Filomarino Vivien Codagora, son ami, qui souvent faisait entrer dans ses perspectives architectoniques les belles figures de Gargiulo.

Mathias Preti, nommé plus communément le *Calabrese*, parce qu'il était né dans la Calabre, mérita d'abord l'estime de ses collègues par la longue étude qu'il fit du dessin. Comme Ribera, il préféra les sujets les plus austères et les plus propres à exciter la terreur. Preti était très emporté et maniait supérieurement les armes. Condamné à mort pour avoir tué une sentinelle, il ne dut son salut qu'à ses talens comme peintre. Cet événement le fit rentrer en lui-même, et il chercha à faire oublier les emportemens de sa jeunesse par une vie édifiante et pieuse. Il mourut en 1696, âgé de quatre-vingt-six ans, après avoir distribué cent mille écus à titre d'aumônes.

Nous voici arrivés à un peintre qui, par la va-

(1) *Voy.* sa *Vie*, par Dominicis.

riété de ses talens et l'originalité de son génie, a mérité plus que tout autre l'admiration de la postérité : c'est Salvator-Rosa. Nous avons ailleurs apprécié son talent dans la satire ; mais c'est dans ses tableaux que l'on reconnaît la supériorité de son esprit et de de son caractère. Tout autre eût triomphé difficilement des obstacles et des persécutions dont sa carrière fut traversée ; mais, loin de se laisser abattre, il lutta avec énergie, et finit par l'emporter. A peine reçu dans l'atelier de Fracanzani, son beau-frère, il se vit déprécié par l'Espagnolet et obligé de travailler pour les brocanteurs. En vain le célèbre Lanfranco reconnut, annonça son mérite, et s'empressa d'acheter un de ses petits tableaux, négligés du public ; en vain Aniello Falcone, qui n'était pas sans quelque influence, devint-il son ami ; il quitta Naples et se rendit à Rome, où il éprouva de nouvelles contrariétés de la part de Bernini et de ses partisans, qui employèrent même contre lui les armes du pouvoir et du saint-office. Résistant toujours aux poursuites de ses ennemis, et quelquefois obligé de chercher ailleurs un asile plus sûr, il se vengeait de ses rivaux, en composant sans cesse de nouveaux chefs-d'œuvre.

Ce peintre, dans la variété de ses divers ouvrages, se fait surtout admirer par la grandeur de ses compositions, dont il ne voulut emprunter les su-

jets à personne; par le mouvement expressif de ses figures, et par la hardiesse et la force de sa pensée. Le premier de ses tableaux d'histoire fut l'*Incrédulité de Saint Thomas*, qu'il composa pour un maître-autel de Viterbe; il y exprima toute la sagesse de la pensée qui ne cède qu'au témoignage des sens et à l'évidence de l'observation. Le dernier, qu'il fit pour un maître-autel de Rome, représente le *Martyre de saint Côme et saint Damien*, condamnés à être brûlés vifs, mais que les flammes respectent, tandis qu'elles s'élancent contre les bourreaux. Ses autres tableaux religieux sont le *Purgatoire*, l'*Enfant prodigue*, *saint George* combattant le dragon, *Saül et la Pythonisse d'Endor*. Il emprunta de l'histoire profane des sujets encore plus intéressans, tels que ceux de *Pythagore*, de la *Mort de Socrate*, de *Démocrite*, de *Diogène*, de *Polycrate*, de *Régulus*, de *Catilina*, sujets dont le choix n'appartenait qu'à lui, et qui montrent quelles étaient ses idées favorites. Il mit aussi à contribution la mythologie grecque, et fit voir à ses contemporains comment elle peut servir à exprimer de grandes vérités qu'il serait dangereux d'exprimer autrement. Dans le *Prométhée*, son premier tableau en ce genre, il porta toute la force d'Eschyle; et dans celui qui représente Pindare recevant les leçons de Pan, il expose la vérité la plus utile aux peintres et aux poètes, c'est-

à-dire que le génie et l'enthousiasme ne peuvent être communiqués que par la contemplation de la nature. Rosa fit encore plus en retraçant la *Fragilité humaine* et la *Fortune*, avec les symboles les mieux appropriés à leur caractère. Il représentait l'aveugle déesse prodiguant ses faveurs et ses dons à des bêtes qui dévorent des perles et des roses, et foulent des livres, des pinceaux, des lauriers.

Rosa fut aussi un grand paysagiste. On le trouve même, dans ses paysages et dans ses marines, coloriste encore plus étonnant que dans ses tableaux d'histoire. Il y présente ce que la nature a de plus sauvage et de plus horrible : des rochers nus, suspendus sur des abîmes, de sombres cavernes, des chênes antiques luttant contre les aquilons ou brisés par la foudre, un ciel tout couvert de ténèbres et dont quelque rayon de soleil vient encore augmenter l'horreur. En artiste habile, Rosa a introduit dans ces tableaux de petites figures dont l'agitation fait encore mieux sentir les menaces et les effets de la nature courroucée. A ces scènes de désordre physique, il en joignit de perversité morale. Aucun peintre n'a mieux saisi le caractère de ces hommes dégénérés qui semblent haïr la société et la vie, et ne se plaire qu'à porter partout le trouble et la destruction. L'expression et la vérité qu'il leur a données a fait débiter et croire qu'il avait connu et fréquenté les bandits

de son temps (1). Conséquent à ses principes, il compléta et mit en action son système, en reproduisant les suites funestes du despotisme et de la guerre : il peignit des batailles, où la Discorde et la Mort sont représentées dans leur appareil le plus terrible. Ainsi il disputa de gloire avec Anello Falcone, qu'on consultait alors comme un oracle dans ce genre de compositions; et avec Michel-Ange Cerquozzi, qui avait pris le nom des batailles qu'il retraçait; comme il s'était placé, par ses paysages, à côté du Lorrain et du Poussin. Rosa termina sa carrière d'artiste par une suite de caricatures où il s'était proposé de se parodier lui-même, après avoir parodié ses amis. Doué d'une grande force comique, il aurait obtenu le plus grand succès dans un genre que le Guide et le Dominiquin n'avaient pas dédaigné; mais la mort interrompit le dernier travail de ce peintre encyclopédique.

L'école de Naples possédait encore le fameux Luc Giordano, né en 1632 et mort en 1705. La nature, dit-on, l'avait fait peintre. En effet, il avait à peine reçu les premières leçons de son père, qu'il montra qu'il en savait plus que lui. A l'âge de

(1) *Vie et siècle de Salvator-Rosa*, par lady Morgan, t. I.

huit ans, il peignit, pour je ne sais quelle église de Naples, deux enfans, avec une rapidité surprenante. Quel que soit le degré de confiance que l'on doive ajouter à de tels récits, souvent faux ou au moins exagérés, ils prouvent toujours que celui dont les succès ultérieurs les ont fait supposer, a montré de bonne heure ce qu'il pouvait devenir. Malgré ses grandes dispositions naturelles, Giordano ne négligea pas l'étude de son art; il travailla, à Naples, sous la direction de l'Espagnolet, et, à Rome, sous celle de Pierre de Cortone, dont il préféra la méthode. Il avouait avoir copié jusqu'à douze fois les salles et les loges de Raphaël, et jusqu'à vingt fois la bataille de Constantin par Jules Romain. Son imagination était si prompte et sa mémoire si fidèle, qu'il lui suffisait d'avoir vu quelqu'un une seule fois, pour faire son portrait avec une ressemblance frappante. Grace à ce talent, il réussit à imiter le style des grands peintres, tels que Albert Durer, Titien, Rubens, Paul Veronèse et Raphaël; et cela au point que les connaisseurs les plus exercés y étaient souvent trompés. On l'appelait le Protée de la peinture.

A la facilité de la conception il joignait la rapidité de l'exécution. Souvent ses doigts mêmes lui servaient de pinceaux. De là ce nombre prodigieux de tableaux dont il enrichit Naples, l'Italie, l'Espagne et la France. Ils étaient achevés presque aussitôt que conçus, ce qui le fit regarder comme

le peintre improvisateur, et lui valut le nom de *Luca fa presto*, *Luc faisant vite*. Cette rapidité nuisit très souvent à la perfection de ses ouvrages. Obligé de satisfaire aux nombreuses commandes qui lui arrivaient de toutes parts, il ne pouvait travailler avec tout le soin que l'art exige. Il disait lui-même que, pour s'accommoder aux circonstances, il lui fallait employer trois sortes de pinceaux, savoir : un pinçeau d'or, un d'argent et un de cuivre (1). Il outra la manière de Pierre de Cortone, qu'il avait généralement adoptée; et, d'après celle de Véronèse, il prodigua les ornemens pour produire plus d'effet. Il préféra le coloris au dessin, ce qui fut regardé comme une hérésie par d'autres peintres, qui malheureusement n'avaient pas son génie.

L'école napolitaine aurait sans doute contribué davantage aux progrès de l'art et augmenté le nombre de ses chefs-d'œuvre, si son fondateur et ses élèves n'avaient pas été si contraires à ceux de leurs collègues qui méritaient le plus leurs encouragemens. La biographie des peintres rapporte d'eux divers traits d'emportement et de malignité. Ce qu'il y a de vrai, c'est qu'aucune école ne se montra plus jalouse et plus vindicative. En général ses artistes se piquaient d'être aussi habiles à manier

(1) *Voy.* sa *Vie* par Dominicis.

l'épée que le pinceau. Ils se signalèrent pendant la révolution de Masaniello; ils formèrent, sous les ordres d'Anelo Falcone, la compagnie de la *Mort*, dont Salvator Rosa fit aussi partie. Mais leur courage n'ayant rien pu faire pour la patrie, ils s'en dédommagèrent en poursuivant tous les artistes étrangers. Ribera était servi dans ses vengeances par ses élèves favoris, et surtout par Corenzio. Annibal Caracci reçut de leur part tant d'humiliations, qu'il abandonna Naples et ses ouvrages, et mourut de chagrin peu de temps après. Le chevalier d'Arpino éprouva le même sort; Guido Reni ne dut sa vie qu'à une prompte fuite. Gessi et ses deux aides disparurent tout à coup, sans que l'on sût s'ils avaient été assàssinés ou vendus comme esclaves à des corsaires. Dominiquin fut obligé de se sauver pour se soustraire à la mort dont on le menaçait; et étant revenu à Naples pour terminer son grand tableau du *Martyre de saint Janvier*, il y succomba bientôt à son désespoir, ou, comme on le croit plus généralement, au poison.

Le goût du mélodrame s'étant développé de plus en plus pendant ce siècle, les beaux-arts voulurent contribuer à embellir ce genre de spectacle et à rendre les représentations théâtrales encore plus éclatantes. L'architecture s'occupa de multiplier les théâtres et de leur donner une forme plus convenable; presque chaque ville voulut avoir le sien. Le premier qui, par son étendue, étonna les Italiens

et les étrangers, fut celui que Ranuce Ier fit élever à Parme en 1618, par Jean-Baptiste Alcotti. On le dédia aux Muses et à Bellone, probablement pour annoncer que les arts devaient y célébrer les exploits des héros. Le marquis Enso Bentivoglio le fit encore agrandir, pour y donner des fêtes à l'occasion du mariage d'Odoard Farnèse avec Dorothée-Sophie de Neubourg. On y compta jusqu'à quatorze mille spectateurs (1); sa longueur est de cent soixante bras, et sa largeur de cinquante-huit. Des escadrons pouvaient aisément y manœuvrer; on y représenta même des combats sur mer. Malgré sa magnificence, les artistes y ont remarqué plusieurs défauts (2). Le plus grand, selon nous, est dans son étendue même, qui peut bien contribuer à l'éclat du spectacle, mais qui est défavorable au chant et à la déclamation. Quelque chose cependant rachète en partie cet inconvénient; c'est qu'en parlant à voix basse on se fait distinctement entendre d'un côte à l'autre de la salle.

Venise s'empressa plus que toute autre ville d'Italie de favoriser ce nouveau genre de représentations théâtrales, et éleva divers théâtres pour satisfaire la passion dominante de ses habitans. Le plus remarquable fut celui de San-Gian Crisostomo. On

(1) *Voy.* le P. Affo, *vita di Vespasiano Gonzaga*, pag. 100.
(2) *Voy.* le traité d'Algarotti sur le *Théâtre*.

y substitua, comme dans les autres, des loges fermées aux grands escaliers, et cette nouvelle forme favorisait plutôt la licence des spectateurs que le chant ou la déclamation. Ce fut une des causes principales de la décadence de l'art dramatique.

On établit de pareils théâtres à Boulogne, à Modène, à Milan, à Pavie, à Sienne, à Ferrare; Rome elle-même, qui tolérait assez les institutions profanes, vit s'élever le théâtre de Tordinona; mais, quoiqu'il soit l'ouvrage d'un fameux architecte, Charles Fontana, il est peu digne de figurer à côté des monumens anciens et modernes qui décorent cette capitale.

Il faut cependant distinguer le théâtre de Piazzola dans le Padouan, et celui de Fano. Le premier est dû à Marc Contarini; il était si vaste, qu'en 1680 et 1681 l'on vit sur la scène cinq voitures et des chars de triomphe, et plusieurs centaines d'amazones et de Maures tant à pied qu'à cheval (1). Le théâtre de Fano fut construit en 1670, sur les dessins de Jacques Torelli. Sa longueur est de quatre-vingt-quatre pieds de Paris, et sa largeur d'environ cinquante. Il contient cinq rangs de loges, et sa construction a été si bien entendue, que la voix des acteurs parvient aisément partout. On le nomma *Théâtre de la Fortune* (2), par allusion aux vicis-

(1) Quadrio, *Storia*, etc.

(2) *Theatrum Fortunæ*.

situdes de la vie humaine qui y étaient représentées. L'empereur Léopold le trouva si agréable, qu'il en fit faire un à Vienne sur le même modèle.

La pompe des décorations et l'éclat des machines se firent encore plus remarquer pendant ce siècle. Nous rappellerons les artistes qui acquirent le plus de réputation en ce genre.

Jacques Torelli, né à Fano en 1608, s'appliqua spécialement à la décoration théâtrale, et la porta au plus haut degré de perfection. Les Vénitiens trouvèrent ses inventions si heureuses, qu'ils tâchèrent de les perpétuer en les faisant graver. Outre les diverses machines plus ou moins ingénieuses qu'il inventa pour le théâtre, on lui doit celle qui, au moyen d'un levier ou d'un cabestan mis en jeu par un seul poids, opère les changemens à vue; machine qui depuis a été employée dans tous les théâtres. Des envieux l'assaillirent de nuit, et lui coupèrent quelques doigts de la main droite; l'artiste n'en continua pas moins à se servir de la même main, et donna à ses ouvrages la même précision et la même élégance qu'auparavant. Torelli mérita d'être nommé par Louis XIV architecte et machiniste de la cour. Il construisit à Paris le théâtre du Petit-Bourbon, et fit les décorations pour l'*Andromède* de Corneille. Il a publié lui-même la description de ses décorations et de ses machines. De retour en Italie, il contribua, avec six de ses compatriotes, à l'établissement du théâtre de Fano,

dont nous venons de parler. Il mourut en 1678 (1).

Des nombreux artistes qui excellèrent dans ce genre en Italie, nous mentionnerons seulement ceux qui portèrent leur talent chez l'étranger. Gaspard Vigarani, de Reggio, renommé en Italie par ses ouvrages architectoniques, fut appelé en 1659 à Paris, pour dessiner les décorations et les machines dont on se servit à l'occasion du mariage de Louis XIV. Augustin Mitelli et Michel-Ange Colonna, élèves du célèbre Dentone; le premier, mort en 1660, surpassa tous ses devanciers dans cette sorte de peinture à fresque; Colonna s'y fit la même réputation que lui. Il avait d'abord travaillé avec Mitelli à Madrid; ensuite, appelé seul à Paris en 1671, il étonna Louis XIV et toute sa cour. Mais ils furent tous éclipsés par Ferdinand Gallo, appelé aussi Bibbiena, du nom de la ville natale de son père. Né à Boulogne en 1657, il apprit tout ce que l'art avait acquis pendant son siècle, et fit voir jusqu'où on pouvait l'élever encore. Il laissa au siècle suivant ses fils et ses élèves, qui tous suivirent ses leçons, et surtout ses *Traités d'architecture et de perspective* (2), où il se glorifiait avec raison d'avoir fait connaître toute la profondeur de l'art dans les décorations théâtrales. Il est fâcheux qu'il n'ait pas évité les

---

(1) Milezia, *Mem. degli architetti*, t. II, pag. 163.

(2) Imprimés à Parme en 1711.

vices du style de Borromini, qui d'ailleurs méritait quelque indulgence.

De tous les beaux-arts, celui qui fit les plus grands progrès pendant ce siècle, ce fut la Musique. Les savantes recherches faites dans le siècle précédent sur la musique des anciens, et sur les principes et les règles de l'art, furent encore poursuivies dans celui-ci. Mais dès que l'on eût vu sur la scène la nouvelle mélopée, introduite par Corsi, Rinuccini, Peri et Monteverde, l'art prit un tout autre essor, et l'harmonie et la mélodie produisirent des effets inconnus jusqu'alors. A dater de cette époque, la musique devint l'etude particulière des Italiens, et leurs nouvelles productions firent l'admiration et les délices du monde entier. Il serait trop long d'exposer ici l'histoire complète de ce bel art; nous nous bornerons à en signaler les époques les plus remarquables.

Commençons par ceux qui le considérèrent sous ses rapports purement scientifiques, et qui exposèrent dans des écrits les résultats de leurs observations et de leurs études. Le premier dont l'art puisse se glorifier, est le grand Galileo, dont les connaissances et le génie ont tant contribué, pendant ce siècle, aux progrès des sciences et des lettres. Il eut pour premier maître son père Vincent Galileo, un des amateurs les plus éclairés de son temps; et fit bientôt preuve de son talent, comme exécutant et comme théoricien. Nous avons parlé ailleurs de

ses *Théorèmes sur l'harmonie.* On pourrait citer ici Paul Zacchia, dont nous avons déjà fait mention comme d'un des médecins les plus distingués de son siècle, et le jésuite Erasme Marotta, qui composa la musique pour l'*Aminta* de Tasso (1), si d'autres musiciens plus distingués n'appelaient notre attention. Nous avons déjà parlé de Jean-Baptiste Doni, considéré comme historien de l'art; mais il ne faut pas oublier que, tout en éclaircissant ce qui tient à l'histoire de la musique chez les anciens, il traita aussi, dans ses divers ouvrages, de la théorie et des principes les plus propres au perfectionnement de la musique moderne, notamment dans son *Traité abrégé* des genres et des modes de la musique, avec un discours sur la perfection des concerts (2), et dans les *Annotations* sur ce même Traité, avec sept nouveaux discours sur les questions de musique les plus importantes et sur les principaux instrumens (3). Nul ne fit servir plus que lui ses connaissances littéraires aux progrès de la musique. Il surpassa tous ceux qui avaient traité de cet art dans le siècle précédent, tels

(1) Mongitore, *Biblioth. Sic.*, t. I.

(2) *Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica, con un discorso sopra la perfezion de' concenti.* Rome, 1635, in-4°.

(3) *Annotazioni sopra il Compendio*, etc. Rome, 1640, in-4°, etc.

que Zarlino, Salinas, Vincent Galilei, Fogliani, Bottrigari; et parmi ses successeurs on en trouve bien peu qui puissent lui-être comparés.

Malgré les recherches de Doni et de tant d'autres sur la musique des Grecs, on ne cessa d'agiter la question de savoir si vraiment ils connaissaient le *contre-point* pratiqué par les modernes. Jean-André Buontempi, dans son *Histoire de la musique*, crut avoir évidemment démontré qu'ils n'en avaient aucune idée, et que leur musique se bornait à une seule voix. Peu de temps après parut un ouvrage de Zacharie Tevo (1), dans lequel l'auteur, profitant des autorités les plus favorables des anciens et des modernes, s'efforça de prouver que l'harmonie simultanée n'était pas étrangère aux Grecs, et qu'ils connaissaient déjà les intervalles *concordans*.

Cette dispute avait donné, à Rome, un spectacle bien curieux. Vincent Lusitanio, admirateur passionné des Grecs, ne pouvant tolérer qu'on osât leur contester la consonnance des sons dont ils formaient le genre diatonique, se proposa de combattre ses adversaires par tous les moyens de la dialectique et de l'éloquence. Il donna le signal de l'attaque, qui bientôt devint générale. On alla si loin, que le sacré collége voulut s'en mêler, comme

(1) *Il musico Testore*. Venise, 1706.

s'il s'agissait du salut public ou des intérêts de l'orthodoxie. Les chefs des deux partis furent invités à vider la querelle en champ clos, dans la chapelle pontificale, sous la présidence du cardinal de Ferrare. Les juges prononcèrent au milieu d'une foule de spectateurs, et la victoire resta à Lusitanio; mais la dispute continua toujours jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, ce qui prouve que les décisions de la cour de Rome sur la musique n'eurent pas plus de succès que celles relatives à l'astronomie et à d'autres sciences physiques.

Quelques auteurs de ce genre contribuèrent à répandre l'enseignement et la pratique de l'art. Pierre Ceroni, de Bergame, sorti d'un conservatoire de Naples, s'appliqua à le débarrasser de tout le jargon obscur et insignifiant dont ses maîtres l'avaient entouré. Tel est l'objet de son *Traité*, écrit en espagnol, *Sur la musique théorique et pratique, et sur les règles du plain-chant*(1). Au dire de Martini et d'autres, c'est lui qui facilita le plus l'étude de la musique. Dans le même temps, Louis Viadana, de Lodi, s'était occupé de perfectionner les monodies ou *Concerto* d'église, et la basse continue(2); il tâcha de réduire son invention en principes, et publia à cet

(1) *El Melopo, y maestro, trattado de musica theoritica y pratica, et le regole del canto fermo.* Naples, 1609.

(2) *Voy.* Printz, *Histoire de la musique.*

effet un traité dans les trois langues latine, italienne et allemande (1).

Un autre écrivain, remarquable par la variété de ses travaux et par sa passion pour la musique, s'efforça de remonter aux principes de cet art, et d'en démontrer la certitude : ce fut Augustin Stefani, né en 1650, à Castelfranco, petite ville de l'Etat de Venise. Il se fit ecclésiastique et servit le duc de Bavière, qui le chargea auprès de la cour romaine d'une mission délicate, pour prix de laquelle il reçut d'Innocent XI la crosse et la mitre. Tout cela ne l'empêcha pas de cultiver constamment la musique, qu'il avait apprise dès son bas âge. Il fut directeur de musique à la cour de Munich. L'ouvrage qui fit sa réputation est celui où il montre la certitude des principes sur lesquels repose la musique, et la faveur dont elle jouissait pour cela chez les anciens (2). Il publia aussi un mémoire pour prouver que la mélodie est le premier de tous les beaux-arts, et le bienfait le plus précieux que nous ait accordé la nature; ce qu'il eut probablement prouvé mieux encore en faisant exécuter quelqu'une de ses pièces. On a

---

(1) *Completorium romanorum octo vocibus*, etc., et d'autres ouvrages du même genre.

(2) *Quanta certezza abbia la musica da' suoi principj, ed in qual pregio fosse percio presso gli antichi.* Amsterdam, 1695,

de lui divers *Opera*, la musique de quelques *Psaumes* à huit voix, et plusieurs *Sonates*.

Vers la fin de ce siècle, malgré les progrès qu'avait faits la musique, bien des vices s'étaient introduits dans l'art du chant. Des exécuteurs peu intelligens, à force de solfier, négligeaient entièrement l'expression, ou pour mieux dire l'art de lire et de parler tout en chantant, et privaient ainsi la mélodie de son ressort le plus puissant. François Tossi chercha par tous les moyens à la ranimer et à la soutenir. Il ouvrit une école à Bologne, où il donnait à la fois à ses élèves le précepte et l'exemple; d'autres écoles se formèrent par ses soins, en Allemagne et en Angleterre. Enfin il réunit tous les résultats de sa longue expérience et de ses études, dans un ouvrage intitulé : *Opinions sur les chanteurs anciens et modernes* (1), qui atteste également son savoir et son goût.

Pendant que ces artistes s'occupaient de l'art du chant, d'autres s'appliquaient à perfectionner la partie instrumentale. François Geminiani publia des *Leçons pour le clavecin*; des *Règles pour bien jouer du violon*, et même un *Traité* pour exécuter avec intelligence et avec goût. Quelques-uns aussi entreprirent de perfectionner les instrumens déjà

(1) *Opinioni de' cantori antichi e moderni, osservazioni sopra il canto figurato.*

connus ou d'en inventer de nouveaux; et si, sous ce dernier rapport, leurs essais ne firent pas faire de progrès à l'art, ils prouvent du moins dans ces artistes du talent et de l'instruction.

Trois écrivains, distingués par leurs divers genres de connaissances, Pierre della Valle, Settala et Philippe Buonanni, s'étaient formé une collection précieuse d'instrumens de musique. Le premier possédait les meilleurs que l'on pût trouver alors. Nous avons vu ailleurs que le cabinet de Settala était riche en toutes sortes d'objets de sciences et d'art; on y voyait aussi des instrumens tout-à-fait nouveaux, dont quelques-uns de son invention (1). Buonanni fit encore plus : il mit au jour son *Cabinet harmonique*, plein d'instrumens de musique, indiqués ou expliqués, et même corrigés et augmentés (2). Il donnait de chacun le modèle gravé, avec l'explication.

Deux savans musiciens conçurent et exécutèrent le dessin d'un nouvel instrument; ce furent Fabio Colonna, de Naples, l'un des plus illustres physiciens de l'époque, et ce Jean-Baptiste Doni dont nous avons fait si souvent mention. Le premier donna un *Traité* sur la prétendue perfection de son

(1) *Donii commerc. litter.* Florence, 1750, pag. 132, 151, 225.

(2) *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, indicati, spiegati, e di nuovo corretti ed accresciuti.* Rome, 1723, in-4°.

instrument, qu'il appelle *Chalumeau de Lyncée* (1), en l'honneur de l'académie de ce nom, dont il présidait une colonie à Naples. Cet instrument, dont il donne la description, était composée de cinquante cordes. L'auteur en explique les avantages et enseigne la manière de s'en servir. L'ouvrage est terminé par un petit Traité sur l'orgue hydraulique, inventé par Héron. Quoiqu'on ne puisse pas refuser à Colonna des connaissances profondes dans son art, Doni ne l'a pas trouvé toujours aussi exact qu'il l'avait été dans ses ouvrages d'un autre genre. Mais Doni lui-même, qui savait si bien juger le mérite des autres dans les inventions de cette espèce, ne s'aperçut pas de l'imperfection de la sienne. Il inventa une sorte de *lyre*, qu'il appela *Barberina*, du nom de la famille d'Urbain VIII, son protecteur. Après de nombreux essais, il crut avoir trouvé la forme, les proportions et le mécanisme de la lyre des anciens, et il en fit construire une d'après ce modèle, sur laquelle il exécutait des morceaux dans le genre antique. Tout cela n'est plus aujourd'hui qu'un objet d'érudition ou de curiosité, dont la musique n'a retiré aucun avantage.

Avec moins de savoir et plus de talent, quelques instrumentistes contribuèrent davantage au succès

---

(1) *Sambuca lincea, ovvero dell' istrumento musico perfetto, libri III.* Naples, 1618, in-4°.

de cette partie de la musique par leur exécution. Ce fut dans l'effet qu'ils en cherchèrent la perfection, et ils la trouvèrent dans l'expression, en s'approchant le plus possible de la mélodie. Nous citerons entre autres ce Guido de Modène dont Tassoni a fait mention (1). Il jouait de la harpe, et se vantait d'attirer mieux qu'Orphée, aux sons de son instrument, les cœurs les plus insensibles. Il en donna une preuve dans l'antichambre de Clément VII, en présence de Tassoni. Plusieurs de ces courtisans, qui se plaisent à étouffer en eux-mêmes et à mépriser dans les autres tout sentiment du beau, se retirèrent dans une pièce voisine pour ne pas l'entendre. Mais quelles furent leur surprise et leur humiliation, lorsqu'ils se virent tous entraînés, malgré eux, par le charme de son harmonie! Le luth était l'instrument favori de ce siècle; on en fit de diverses espèces. Nous distinguerons celui qu'on appelait *téorbe*, et auquel Benoît Ferrari donna tant de perfection et de vogue, que, tout poète mélodramatique et compositeur qu'il était, il se glorifiait de porter le nom de cet instrument.

François Nigetti ou Nighetti, musicien et compositeur fort estimé, et organiste du dôme de Florence, inventa l'*omnicordo*, instrument à cinq claviers, où chaque son était divisé en cinq sons dif-

(1) *Pensieri diversi*, lib. X, c. 23.

férens, qu'au moyen d'un mécanisme on pouvait mettre à l'unisson de tout autre instrument. On croit que la première idée de l'*omnicordo* appartient à un Ferrarais, et que Nigetti ne fit que la mettre à exécution. Ce musicien mourut en 1679. Cinelli en parle dans la *Toscana letteratura*, manuscrit qui existe dans la bibliothèque *Magliabecchiana*.

Occupons-nous maintenant des *compositeurs* proprement dits.

La plupart sortaient des *Conservatoires* qui existaient déjà en Italie, et d'après lesquels on en fonda de nouveaux. Il ne faut pas oublier l'*Académie des Philomuses*, établie à Bologne en 1662, ni celle que le célèbre Corelli dirigea, vers la fin du siècle, à Rome, chez le cardinal Pierre Ottoboni. Comme presque toutes les cours d'Italie avaient alors leur chapelle et leur théâtre, les musiciens attachés à chacune d'elles formaient une espèce d'académie, sous la direction d'un chef. C'est dans ces académies que l'on essayait et jugeait tout ce qui pouvait contribuer aux progrès de l'art. Ce concours d'artistes et les exercices auxquels ils se livraient, augmentèrent de plus en plus la classe des compositeurs, lesquels portèrent, par le charme de leurs productions, le pouvoir de la mélodie et de l'harmonie à un tel point d'élévation, que l'Europe n'hésita plus à reconnaître la supériorité de l'Italie à cet égard. Nous ferons quelque mention

des compositeurs les plus célèbres, et nous indiquerons en même temps les principaux services qu'ils ont rendus à la musique vocale et instrumentale.

Au goût des *madrigaux*, qui avait dominé pendant le XVI[e] siècle, succéda celui des *cantates*, dont l'effet et le caractère devinrent de plus en plus agréables. Autant les uns étaient sacrifiés à ces fugues pénibles qui ne faisaient de l'art qu'un tour de force, autant les autres cherchaient leur mérite dans une expression simple et mélodieuse, soutenue de l'harmonie la plus convenable. Ce fut peut-être le *récitatif* introduit sur la scène par Peri et Rinuccini, qui donna lieu à ce genre de cantate; et à son tour elle dut beaucoup influer sur le développement de l'air mélodramatique et du *récitatif obligé*. Les premiers compositeurs dans ce genre furent Félix Anerio et Luc Marenzio, qui se plurent à mettre en musique cette sorte d'odes anacréontiques que les Italiens appellent *canzonette*. Ces odes devinrent plus ou moins populaires, et chacune des provinces d'Italie, surtout des provinces méridionales, possédait les siennes. Leur caractère consiste uniquement dans la grace et la simplicité. Les cantates déployèrent plus d'art et de variété : Pierre della Valle nous a laissé la description d'une pièce qu'un certain Qugliati composa à Rome en 1606, d'après son dessin, pour y placer un de ces chars de triomphe attelé de bœufs,

qui formaient alors le spectacle favori des Romains, comme auparavant les mascarades des Médicis, à Florence. Della Valle regardait cette composition comme le premier essai mélodramatique qui eût paru à Rome; il lui donnait sans doute plus d'importance qu'elle n'en méritait. On n'y trouvait en effet qu'une sorte de dialogue dans lequel deux ou plusieurs personnages chantaient tantôt alternativement, tantôt ensemble; ce n'était donc qu'une espèce de cantate. Benoît Ferrari, dont nous avons fait mention, publia en 1638, sous le titre de *Cantate*, un petit poème lyrique narratif ou idylle, qu'il chantait en s'accompagnant de son téorbe. Une Vénitienne, Barbera Strozzi, après avoir charmé ses amis par ses *cantates*, ses *airs* et ses *duo*, en fit paraître un recueil en 1653 (1). La vogue de ce nouveau genre de musique vocale fut si grande, que presque tous les compositeurs les plus illustres, tels que Cesti, Cavalli, Carissimi, voulurent s'y essayer.

Les Italiens auraient entièrement oublié les *cantates* de Salvator Rosa, si un Anglais, le docteur Burney, n'eût pas acquis à Rome son manuscrit autographe et ne l'eût pas fait imprimer. Les Italiens qui connaissent un peu leur poésie, n'ont pas trouvé les vers de ces cantates dignes de tant de re-

(1) Sous le titre de *Cantate, ariette e duetti*.

nommée; en effet, ce sont tout au plus ceux d'un improvisateur médiocre; leur mérite se borne à un ton de facilité et de naturel que l'auteur s'efforçait d'accommoder au caractère de sa musique. Burney prétend (1) que, sous le rapport de la mélodie, Salvator Rosa avait plus de génie qu'aucun de ses devanciers et de ses contemporains. Ses cantates ont, à la vérité, quelque chose de si dramatique et de si vrai, qu'elles devaient produire un grand effet, surtout quand il les chantait lui-même, en s'accompagnant de son luth, avec une voix qui se pliait aisément aux modulations les plus variées et les plus expressives.

Mais tous ces morceaux de musique n'étaient que des essais plus ou moins développés de la nouvelle mélopée, qui se fit de plus en plus admirer dans les grands opéras. L'un des plus illustres compositeurs de ce siècle fut Jean-Jacques Carissimi, né à Rome vers la fin du siècle précédent. Il sut bientôt tout ce qu'on pouvait alors savoir de musique, et s'aperçut de ce qui lui manquait encore. Le récitatif, inventé et mis en œuvre par Péri et Monteverde, était encore dans l'enfance; Carissimi s'appliqua à lui donner une forme plus analogue à sa nature, et une marche encore plus franche et plus noble. Il chercha aussi à renforcer l'harmonie, et

(1) *Histoire de la Musique.*

donna plus de variété et de mouvement à la basse, qui jusqu'alors avait été monotone et fatigante. Ses heureux essais l'ayant fait nommer maître de chapelle pontificale, il osa introduire dans les églises la musique instrumentale pour accompagner les motets sacrés. Il réussit davantage dans les cantates; il en fit de sacrées, telles que le *Sacrifice de Jephté* et le *Jugement de Salomon*, qui durent contribuer au développement de l'*Oratorio*. Carissimi laissa un grand nombre d'élèves; les plus célèbres furent Cesti, Bononcini, Bassani et Scarlatti, qui donnèrent un grand essor aux écoles romaine, lombarde, vénitienne et napolitaine.

L'*Air* ne s'était pas encore assez développé avant François Cavalli; c'est à peine si on l'apercevait dans quelques essais très peu déterminés. Cavalli, né à Venise vers le commencement de ce siècle, se consacra tout entier à la mélopée, surtout après avoir vu l'*Andromède* et la *Magicienne foudroyée*, de François Manelli, dont le spectacle le frappa. Pendant trente années il donna plus de quarante opéras; il améliora le récitatif de Carissimi, et bientôt il présenta le vrai modèle de l'*air* dramatique. C'est lui qui mit en musique le *Jason* de Cicognini, qu'on chanta à Venise en 1649. Ce mélodrame dut son mérite et sa célébrité plutôt à la musique qu'à la poésie; et peut-être l'idée de la plupart des divers couplets dont le peuple l'enrichit lui fut-elle suggérée par Cavalli lui-même. Malgré les essais de

ses devanciers, aucun n'avait encore deviné l'*air*; il est le premier qui en ait expliqué tout le système. On lui accorde encore la gloire d'avoir employé les passages d'un ton à un autre, pour produire un plus grand effet. C'est la seconde époque brillante de la mélopée moderne.

Antonio Cesti succéda à Cavallì, et ajouta à l'*air* encore plus de mélodie. Il fit plus qu'aucun autre briller les chanteurs; et ces deux compositeurs donnèrent tant de vogue au chant mélodramatique, qu'il s'empara de tous les moyens de la poésie, et en abusa même, en la soumettant à ses caprices.

Tandis que quelques maîtres de chapelle tâchaient d'introduire dans les églises la musique théâtrale, d'autres, avec plus de sagesse, portaient sur le théâtre une sorte de musique religieuse. Dominique Mazzocchi, Romain, fit représenter une pièce mélodramatique intitulée le *Martyre de saint Abbondio*. Il employa le premier l'*enharmonique*, et ces nuances du *crescendo*, du *forte*, du *piano*, etc., qui ont ajouté à la force et à la vérité de l'expression, et qui bientôt passèrent du théâtre dans les églises.

Ces *Opéras sacrés* nous font souvenir de l'excellent et infortuné Alexandre Stradella, de Venise. Cet artiste se fit d'abord admirer par les charmes de son chant, en s'accompagnant tantôt de la harpe, et tantôt du violon, dont il jouait à mer-

veille. Malheureusement ce qui faisait les délices des autres, causa sa propre disgrace; dans un de ces concerts qu'il donnait souvent aux sociétés les plus brillantes de Venise, il captiva l'attention d'une femme charmante, nommée Hortense, et en devint lui-même éperdument amoureux. Hortense avait pour amant un de ces grands personnages plus faits pour inspirer la haine que la tendresse. Elle n'eut pas besoin d'entendre souvent l'artiste pour préférer son talent aux richesses de son protecteur. Les deux amans prirent la fuite et se réfugièrent d'abord à Rome, où Stradella composa un de ses plus beaux mélodrames, l'oratorio de *saint Jean-Baptiste*, qui fut chanté dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran. On vit à cette occasion, se renouveler un de ces prodiges que l'antiquité attribue au pouvoir de la musique. Le rival de Stradella avait envoyé à Rome des émissaires chargés de l'assassiner; ils devaient pour cela choisir le moment où il sortirait de l'église. Mais en entendant son oratorio ils furent tellement frappés du charme avec lequel il chanta sa partie, que non-seulement ils renoncèrent à s'acquitter de leur mission, mais qu'ils le prévinrent encore du danger qui le menaçait. Stradella quitta Rome et se rendit à Venise, où il croyait pouvoir vivre en sûreté auprès de la duchesse régnante, qui le nomma son premier musicien. Cette position ne le garantit pas du poignard des assassins; il guérit de sa bles-

sure et partit pour Gênes avec sa femme; mais la vengeance de leur persécuteur les y poursuivit, et ils furent enfin assassinés tous les deux.

Les *Cantates* religieuses et les *oratorio* eurent beaucoup de vogue, surtout à Rome, où l'on n'osa, pendant quelque temps, tolérer l'opéra. Jean-Dominique Poliaschi et Loretto Vittori, tous deux chanteurs de la chapelle du pape, se rendirent célèbres par leurs compositions de ce genre, qu'ils exécutaient eux-mêmes. Marc Marazzoli, qui brillait surtout sur la harpe, osa le premier présenter aux Romains l'opéra profane dans tout son éclat; mais on cria au scandale, ce qui le décida à se rendre chez les Vénitiens, ses compatriotes, qui, moins scrupuleux ou mieux disposés, accueillirent favorablement son essai. Fier de ce succès, Marazzoli retourna à Rome et y fit représenter un nouvel opéra; mais, pour ménager les scrupules des Romains, il prit le sujet de son drame dans les fastes de la religion, et l'intitula *le Triomphe de la piété*. Grace à ce moyen, le spectacle mélodramatique prit faveur à Rome comme dans toutes les autres villes d'Italie.

Nous devons faire aussi mention de Michel-Ange Corelli et d'Alexandre Scarlatti, qui améliorèrent en même temps la musique vocale et la musique instrumentale. Corelli, né à Fusignano, dans le territoire de Bologne, eut pour premiers maîtres Semonelli et Bassani, musiciens célèbres de ce

temps, et devint le plus grand instrumentiste de son siècle. Il jouait du violon avec tant d'art, qu'on le désignait généralement sous le nom d'Orphée; mais il dut surtout sa célébrité à ses sonates. Nul n'avait encore employé dans les symphonies un aussi grand nombre d'instrumens, ni dirigé des orchestres avec autant de précision. Il était naturellement modeste, et même timide quand il se trouvait dans le grand monde; mais au milieu de son orchestre ce n'était plus le même homme, et il paraissait alors supérieur à tous ceux qui l'environnaient. La reine Christine voulant faire exécuter (1) dans son palais une cantate de Guidi, pour fêter l'ambassadeur de Jacques II à Rome, Corelli conduisait l'orchestre qui était composé de cent cinquante instrumens, chose extraordinaire pour ce temps-là. Le cardinal Pierre Ottoboni voulut qu'il eût part aux entretiens académiques qu'il tenait régulièrement chez lui, et le nomma directeur de l'harmonie.

La douceur de son caractère semble avoir passé dans ses compositions. Il détestait ce fracas que des instrumentistes charlatans avaient substitué à la clarté et à la simplicité de l'expression. Souvent obligé d'exécuter de leurs sonates, il cherchait autant que possible à leur ôter ce qu'elles avaient

(1) En 1686.

de trop bruyant. C'est ainsi qu'il modifia une ouverture de Handel, en présence même de ce fameux compositeur. Si nous n'avons rien qui puisse nous faire juger de son habileté comme exécutant, nous pouvons apprécier son savoir et son talent dans les diverses compositions qu'il publia, telles que ses *sonates en trio* (1), ses ballets *de chambre* (2), ses *airs de ballets* (3) et ses *concerto* (4). Dans ce dernier genre il éclipsa entièrement Gaspard Torelli, son contemporain, qui l'avait devancé. Il avait dédié ses œuvres à l'électeur palatin du Rhin, et ce prince en fut si charmé, qu'il lui fit don du marquisat de Landembourg. Corelli mourut en 1713, et les Romains lui érigèrent une statue dans le Vatican, avec cette inscription : *Corelli princeps musicorum.* Les vrais connaisseurs confirment encore cet éloge. Ils trouvent dans ses ouvrages plus d'art, d'originalité et de goût que dans beaucoup d'autres, et surtout cette mélodieuse simplicité qui caractérise le vrai génie.

Alexandre Scarlatti, né à Naples en 1650, survécut de quelques années à Corelli. Il se fit d'abord distinguer par son talent sur la harpe. Dès qu'il le

---

(1) Rome, 1683.
(2) *Ibid.*, 1685.
(3) *Ibid.*, 1690 et 1700.
(4) *Concerti grossi*, Rome, 1712.

put, il se rendit à Rome pour connaître Carissimi; ces deux artistes ne tardèrent pas à s'apprécier mutuellement, et, loin d'être jaloux l'un de l'autre, ils se communiquèrent tout ce que l'expérience et le génie leur avaient révélé. Scarlatti reçut aussi des leçons de Corelli, dont il devint l'ami. Lorsqu'il eut acquis les connaissances nécessaires, il parcourut l'Italie et visita les écoles et les théâtres de Florence, de Bologne, et surtout ceux de Venise. Il alla jusqu'à Vienne, et étonna les Allemands par l'éclat de ses débuts. De retour à Rome, il y répandit encore plus le goût du mélodrame: de Rome, il se rendit à Naples, dont il se proposait de réformer l'école par ses leçons et par ses exemples.

L'harmonie et la mélodie lui durent de ne plus être étouffées sous des ornemens superflus. Il proscrivit cette recherche d'esprit qui avait corrompu la musique, en lui ôtant la vérité de l'expression. Il tira des dissonances plus de parti que ses devanciers. Les symphonies d'ouverture, qui avaient été jusqu'alors trop maigres et insignifiantes, acquirent une forme plus riche et plus variée, et un sens analogue au caractère de l'opéra qu'elles devaient annoncer. Scarlatti en fit une sorte de *Prologue*. Il donna au chant *récité* un nouveau degré de vie, et plus de développement au *récitatif obligé*. Nous avons de lui un grand nombre de *messes*, de *mélodrames*, et surtout de *cantates*, que les Italiens regardent comme des chefs-d'œuvre. On lui a re-

proché d'avoir reproduit plutôt l'image de chaque mot, que l'esprit de la phrase, méthode erronée qui expose le compositeur à de fréquens contre-sens. Malgré ce défaut, Scarlatti est toujours original dans l'invention des motifs et dans l'harmonie. Il mourut à Naples en 1725, et laissa un grand nombre d'élèves qui ont augmenté la gloire de son école et fait faire à l'art de nouveaux progrès.

Les compositeurs dont nous venons de parler étaient sans contredit les plus célèbres; mais à côté d'eux il s'en formait une foule d'autres plus ou moins remarquables. Plusieurs étaient poètes, et composaient eux-mêmes les drames qu'ils mettaient en musique, tels que Benoît Ferrari et Augustin Stefani, que nous avons cités, ainsi que Pierre Romulus Pignatti, Marc-Antoine Tornioli, Pierre-François Valentini, etc. Beaucoup d'autres appartenaient à l'état ecclésiastique et composaient à la fois pour l'église et pour le théâtre. De Gagliano était chanoine et maître de chapelle de Côme II; Cesti était moine; Pierre-André Ziani, chanoine de Lateran; Louis Busca, religieux de Montcassin; le P. Daniel de Castravillani, franciscain; François-Antoine Pistocchi, oratorien; Attilio Ariosti, servite; Vivaldi, prêtre, etc. Tout cela prouve que ce nouveau genre de musique s'était emparé, en Italie, des théâtres et des églises.

Plusieurs de ces compositeurs portèrent le goût de la mélopée chez l'étranger. Presque chaque cour

avait un Italien pour directeur de sa chapelle. Ainsi Jean-Bonaventure Viviani était attaché à la cour d'Inspruck; plusieurs autres à celle de Vienne; mais sous ce rapport la cour de France fut la plus heureuse. Le cardinal Mazarin avait vainement essayé de faire goûter aux Français l'opéra italien; soit haine contre ce ministre, soit prévention contre ce qui venait d'Italie, ils accueillirent froidement les divers opéras italiens qu'on leur présenta. Il ne fut réservé qu'à Jean-Baptiste Lulli de leur faire sentir le charme et le prix de ce nouveau genre de spectacle.

Lulli naquit à Florence, en 1633; il n'avait pas encore treize ans, lorsqu'il arriva à Paris, où il passa presque toute sa vie. Les Français, reconnaissans des jouissances que leur avait procurées son génie, l'ont regardé comme appartenant à leur nation; mais les Italiens n'ont cessé de le réclamer, soit parce qu'il était né parmi eux et qu'il avait reçu dans l'école de Florence ses premières leçons; soit à cause de cette organisation musicale et de ce goût exquis qu'il devait au ciel de l'Italie. Le jeune Lulli jouait du violon, et il lui suffit de se faire entendre pour être nommé directeur des petits violons de la chambre du roi. Cet emploi lui fit concevoir un plan de réforme. Il commença par donner aux symphonies plus de variété, et par y ajouter de nouveaux instrumens.

Ces premiers essais, ayant été bien accueillis,

l'engagèrent à entreprendre quelques ouvrages pour le théâtre lyrique; il composa des *Intermèdes* et des *Ballets*, dans lesquels Louis XIV ne dédaignait pas de figurer. Molière profita bientôt du talent du compositeur italien pour la partie chantante et dansante qu'il était obligé d'introduire dans ses pièces : Lulli y jouait quelquefois lui-même. Mais ce fut dans les grands opéras qu'il déploya toute la supériorité de son génie. La nature le seconda encore, en lui associant Quinault. C'était le plus sûr moyen de faire marcher avec succès le théâtre français dans cette nouvelle carrière. Le récitatif de Lulli est encore estimé par les connaisseurs. Il composa aussi divers morceaux d'église, qui faisaient sur madame de Sévigné l'effet d'une *musique céleste*.

Lulli rendit encore un plus grand service à la France en prenant la direction de l'*Académie royale de musique*, que Louis XIV lui donna en 1672. Ce prince l'avait accordée quatre ans auparavant à l'abbé Perrin, comme un privilége, dans le but d'établir une académie *philodramatique* à l'instar de celles de Rome, de Venise, et d'autres villes d'Italie, qui furent en même temps imitées par les principales villes d'Allemagne et d'Angleterre. Il espérait en voir sortir des chanteurs comparables à ceux que l'Italie envoyait à l'étranger. Le privilége de l'abbé Perrin fut transporté à Lulli, et l'artiste italien continua à instruire et à divertir

les Français, à faire sa fortune, et à augmenter le nombre de ses élèves. Il mourut en 1687, sans laiser d'héritiers de son génie.

Le talent des chanteurs, qui furent très nombreux dans ce siècle, contribua beaucoup à faire apprécier le mérite de ces grands compositeurs. Les cantatrices brillaient déjà sur la scène, lorsque les *soprani* osèrent leur en disputer l'empire. On ne connaît pas l'époque précise de leur apparition; mais ils étaient généralement répandus dans l'Italie avant la moitié du XVII[e] siècle, comme le fait voir une lettre adressée en 1540, par Pierre della Valle, à Lelio Guidiccioni. Signorelli, après diverses recherches infructueuses, présume qu'ils durent commencer à s'introduire en 1610 (1). Ce qui parait incontestable, c'est qu'avant cette époque ils figuraient déjà dans la chapelle pontificale, où ils avaient remplacé les faussets, *falsetti*, qu'on tirait de l'Espagne. Un certain Santanelli, maître de cette chapelle, et *castrat* lui-même, atteste que Pierre Jérôme, de Pérouse, oratorien, fut le premier qu'on y admit en 1601 (2). Bientôt on ne vit plus que des *castrati*, et il est probable que ce fut à Rome qu'ils passèrent pour la première fois de l'église sur le théâtre; car chez les Romains les rôles de femmes

---

(1) *Storia de' teatri*, t. V.

(2) Burney, *Histoire de la musique*, etc.

ne pouvaient être remplis que par de jeunes garçons.

Il n'est pas étonnant que ce scandale, consacré par l'église romaine, se soit aussitôt répandu dans toute l'Italie, habituée, en fait de croyance et de morale, à recevoir comme loi les opinions et l'exemple des Romains. André Mayer, ainsi que beaucoup d'autres, n'hésite pas à croire (1) que l'introduction de ces chantres énervés fut une des principales causes des progrès de la musique italienne pendant ce siècle. Nous ne pouvons nous dispenser de faire observer que, s'ils furent de quelque avantage pour la musique, le goût et la morale le payèrent bien cher. Ils contribuèrent à démoraliser l'Italie et ajoutèrent à sa corruption. Tous les poètes satiriques nous ont laissé les tableaux les plus hideux de leurs mœurs. En vain Vincent Chiavelloni, partisan aussi zélé de la musique que de la morale, s'efforça-t-il de rappeler les Italiens à la réforme de l'une et de l'autre par une suite de vingt-quatre discours qu'il prononça dans je ne sais quelle académie de Rome (2); l'influence de ces musiciens devint si grande, qu'ils ne rougirent pas de se donner le titre de *vertueux*, dans cette même ville qui ne l'avait jamais accordé qu'aux Brutus, aux Fa-

(1) *Discorso sull' origine, progressi e stato attuale della musica italiana.* Padoue, 1821, in-8°.

(2) *Discorsi di musica.* Rome, 1668, in-4°.

bricius et aux Cincinnatus; il se trouva même des théologiens romains qui écrivirent que la mutilation était une chose honnête et licite.

Nous croyons toutefois, quoi qu'en ait dit M. Mayer, que cette barbarie nuisit essentiellement à l'art; car, lors même que la dépravation de la morale, qui en fut le principal résultat, n'eût pas étouffé la source des sentimens les plus nobles et les plus élevés, l'illusion dramatique se trouvait souvent entièrement détruite. Quoi de plus étrange, en effet, et de plus ridicule, que de voir des êtres chez lesquels tout était efféminé, représenter un guerrier, un héros? Leur voix devait démentir les sentimens qu'ils étaient chargés d'exprimer, et c'était plutôt une parodie qu'une imitation. Mais le plus grand mal, c'est que, ayant toléré cette absurdité, le public dut fermer de plus en plus les yeux sur tous les autres genres d'invraisemblances. Ainsi le mélodrame ne fut plus qu'un objet de plaisir matériel, et la mélopée, qui devait principalement s'attacher à la vérité de l'expression, la sacrifia entièrement aux effets mécaniques de l'harmonie. Dès lors on ne songea qu'à faire briller la voix des chanteurs, et à charmer l'oreille; ce qui pouvait être avoué par le bon sens, ce qui pouvait toucher le cœur, ne fut plus compté pour rien. Sous ce rapport, les *castrati* ont été, selon nous, les véritables corrupteurs de la morale, de la musique et du genre dramatique. Ce furent eux qui, à force d'art et d'a-

dresse, substituèrent au chant régulier et expressif les roulades, les fredons, les faussets, et autres bizarreries semblables; qui réduisirent la musique à un solfége général et recherché; par cet abus, elle se vit, malgré les progrès qu'elle venait de faire, exposée aux mêmes reproches que les autres beaux-arts.

Le Quadrio donne un catalogue très long et insignifiant des chanteurs les plus renommés de ce siècle; à leur tête se trouve Jérôme Frescobaldi, de Ferrare (1). Jeune encore, il charma ses contemporains par la douceur de son chant. Toutes les villes d'Italie voulaient l'avoir et l'entendre. Il composait lui-même les cantates et les sonates qu'il chantait, et elles ont justifié, après sa mort, une partie de sa célébrité.

Parmi tous ces noms cités par le Quadrio, on ne trouve pas celui de ce Loreto Vittori, de Spolette, dont l'Érythrée nous a laissé un si beau portrait dans sa *Pinacothèque* (2). S'il faut en croire ce biographe, Vittori était regardé comme un prodige de la nature et de l'art. Les qualités de ce genre de talent ne pouvant être connues que sous le rapport des effets qu'elles ont produits sur ceux qui ont été à portée de les admirer, voyons

(1) *Storia e ragione d'ogni poesia*, t. V, pag. 525.

(2) II, n. LXVII.

ce que l'Érythrée nous dit avoir ressenti. Vittori était homme de lettres ; il composait lui-même les cantates religieuses qu'il exécutait, telles que l'*Irène*, la *Galatée*, l'*Ignace de Loyola*, etc. Il chantait avec tant d'art que tout le monde regardait comme un bonheur de l'entendre. Côme II et le cardinal Lodovisi se disputèrent long-temps l'avantage de son intimité ; ce fut Lodovisi qui l'emporta, et Loreto devint son hôte et son ami. Depuis lors notre artiste ne daigna plus faire usage de son talent que devant ceux qui étaient vraiment capables de l'apprécier. Pendant quelques soirées d'hiver il chanta, dans je ne sais quelle église, le *Repentir de la Madeleine*. C'étaient des jours de fête pour tous les Romains. L'Érythrée, qui l'entendit plusieurs fois, s'efforce de décrire l'étonnement et l'enthousiasme qu'il produisait sur ses nombreux auditeurs. C'était un véritable Protée ; sa voix prenait le ton de toutes les passions avec une rapidité et une vérité surprenantes. Il exerçait un tel empire sur ceux qui l'écoutaient, qu'on voyait ses sentimens empreints sur leur visage et dans leurs regards.

Plusieurs noms de cantatrices ont aussi été rappelées par Quadrio et Signorelli (1) : nous dirons quelques mots du petit nombre de celles dont ils

(1) Quadrio, *Loc. cit.* Signorelli, *storia de' teatri*. . . .

ont parlé d'une manière plus détaillée, et qui, en outre, ont une place dans la *Pinacothèque*. Distinguons d'abord Marguerite Costa, et Checca della Laguna; la première était chanteuse et poète, et chacune de ses poésies portait le nom de quelque instrument de musique (1). Elle fit aussi quelques mélodrames; mais ce qui la rendit célèbre, ce fut sa manière de chanter et de moduler les vers. Elle prétendait n'avoir point de rivale dans son art, prétention qui lui fut disputée par la Checca. Il en résulta qu'elles voulurent paraître ensemble dans le même opéra. Tonsarelli composa à cet effet *la Chaîne d'Adonis*, où il leur donna deux rôles de force égale. La représentation allait avoir lieu: déjà les Romains, partagés en deux partis rivaux, se disposaient à soutenir l'honneur de leurs favorites; mais la princesse Aldobrandini, dont le mari était un des champions de la Checca, prévit que cela amènerait quelque scandale; pour le prévenir, elle fit défendre aux deux cantatrices de paraître sur la scène, et leurs rôles furent remplis par deux soprani (2). Marguerite Costa jouit plus que sa rivale de la protection de quelques grands personnages, tels que le cardinal Mazarin, le

(1) Ainsi elle donne à *Rimeses* celui de violons : *Il violino, cioè Rime amorose*. Francfort, 1638, in-4°.

(2) *Pinacotheca III*.

grand-duc de Toscane, Ferdinand II, Marie Chigi, frère d'Alexandre VII, etc.

Léonore Baroni se fit remarquer autant que les deux précédentes par son talent et par sa beauté. Elle a aussi mérité de paraître dans la *Pinacothèque* de l'Erythrée (1). Un amateur français, qui l'avait entendue, assure (2) qu'elle avait assez d'esprit et de goût pour discerner la bonne musique de la mauvaise; que même elle composait et chantait avec beaucoup de méthode et de sûreté. « Tout ce qu'elle chantait, dit-il, elle l'exprimait et le prononçait exactement. Elle joignait la noblesse à la douceur et à la grace; elle ménageait et modifiait sa voix sans aucun effort; et, ce qui était plus singulier pour une chanteuse, ses gestes, ses soupirs, ses regards n'avaient rien de licencieux; elle étonnait par l'art avec lequel elle passait d'un ton à un autre, etc. » Nous n'aurions pas rapporté cet éloge de Léonore Baroni, si Bayle ne l'avait pas indiqué comme une circonstance remarquable de son temps.

L'opéra, appelant quelquefois la danse à son aide, contribua de plus en plus à la développer, et fit naître l'opéra-ballet et la grande *Pantomima*.

---

(1) *Pinacotheca I.*

(2) Voy. Le *Discours sur la musique italienne, avec la vie de Malherbe*. Paris, 1672.

Nous avons indiqué plusieurs productions de ce genre dans le siècle précédent, et l'on peut ajouter ici que les Français, qui y ont tant excellé depuis, venaient en Italie pour apprendre à bien danser. Dubelley l'avoue franchement dans un de ses sonnets; et la marquise de Mantoue, se rendant en Bavière, sa patrie, amena avec elle des danseuses comme une chose très rare alors chez l'étranger (1). Il est vrai que les Français s'emparèrent dans la suite de cet art au point d'en être regardés comme les maîtres par excellence, et qu'ils prétendent même avoir présenté les premiers (2) la grande pantomime dans sa forme complète, c'est-à-dire comme une action dramatique plus ou moins régulière. Sans chercher à leur disputer cette gloire, nous nous bornerons à rappeler les essais des Italiens avant cette époque.

Nous avons cité ailleurs quelques ballets-pantomimes des *Rozzi* de Sienne, et de Fulvio Testi, sous le rapport de la poésie; il faut ici remarquer que ce dernier fit d'abord danser les Crépuscules conduits par Hespérus, et successivement des nymphes de la mer et des amazones, personnages qui tous se faisaient distinguer par l'élégance, par la grace et par la force de leur caractère. Une des

(1) Bettinelli, *Discorso sopra l'Entusiasmo*.

(2) En 1677.

mascarades des *Rozzi* fut exécutée en 1611, par Benvenuto Flori. Elle représentait cinq villageois qui allaient, avec leurs femmes, saluer et fêter le retour de l'aurore et du soleil, allusion à l'arrivée du grand-duc et de la grande-duchesse à Sienne. Les *Rozzi* ajoutèrent souvent des danses et des ballets à leurs spectacles (1). A la même époque, on exécuta au palais Pitti, en présence de Côme III, un ballet dans lequel paraissaient, par des moyens mécaniques, Jupiter et ses quatre satellites, qu'on venait de découvrir (2).

Le peintre dramatique Gargiulo, autrement Micco Spartaro, nous a laissé dans un de ses tableaux le sujet d'une fête que le vice-roi de Naples, Ferrante Alfan de Ribera, donna en 1639, dans son palais, à l'infante Marie, sœur de Philippe IV, qui passait par Naples pour se rendre en Hongrie. Cette fête consistait en quatre ballets : on voyait dans le premier la Renommée avec six cygnes; dans le second, les Muses et Apollon; le troisième était formé par des nains et des cyclopes; et le dernier offrait la Nuit sur un char étoilé tiré par quatre chevaux. La scène représentait successivement le temple de la Gloire, le Parnasse, les forges

(1) *Memoria sopra l'origine ed istituzione della principale accademia di Siena*, etc.

(2) *Voy.* Targioni Tozzetti, *Aggrandimenti*, etc., t. I, p. 23.

de Vulcain, et les Champs-Elysées. Il faut remarquer cependant que tout l'éclat de ces ballets ressortait plutôt de l'appareil des décorations et des machines que de la danse et de la pantomime.

On trouve plus d'action et de suite dans une pantomime dont Crescimbeni nous a donné quelque idée (1), et qui fut représentée en 1638. Le sujet en était la conquête que Mandricard, roi des Tartares, fit de la fameuse épée, la *Durandale*, à laquelle nos poètes romanciers ont attribué tant de prodiges. La pièce est divisée en trois parties ou actes, désignés par les titres de *ballo piano*, de *rapasso* et de *saltarello*, qui probablement exprimaient leur caractère dominant. Chaque acte contenait plusieurs scènes, dont chacune présentait un grand nombre de personnages. C'était sans doute une vraie pantomime. Crescimbeni dit que, de son temps, les mimes jouaient encore avec succès une partie de cette pièce.

De toutes les pantomimes qui parurent dans ce siècle, soit en Italie, soit ailleurs, aucune ne surpassa celles que le comte d'Aglié fit jouer à la cour de Savoie. Nous en citerons quelques-unes dont le P. Mestrier a laissé une description plus ou moins détaillée. Il y en avait une intitulée le *Gris de lin*;

(1) *Storia della poesia*, etc., vol. I, pag. 272.

c'était la couleur favorite de madame Christine de France, duchesse de Savoie. En voici le plan en peu de mots. L'Amour ouvre la scène en déchirant son bandeau; il engage, en chantant, la lumière à se répandre sur la nature, et à déployer toutes ses couleurs afin qu'il puisse choisir celle qui lui conviendra le plus. Junon, se rendant aux désirs de l'Amour, commande à Iris de traverser les airs, et aussitôt Iris embellit les cieux des couleurs les plus éclatantes. L'Amour, après les avoir toutes contemplées, choisit le *gris de lin* comme la plus expressive et la plus signifiante; il décide qu'à l'avenir elle sera le symbole de l'*amour sans fin*; et, pour mieux l'honorer encore, il ordonne que la nature, les fleurs, les oiseaux, les mortels en fassent toujours leur parure.

Après ce ballet, on en vit paraître, en 1634, un autre destiné à célébrer la naissance du cardinal de Savoie. Le sujet était annoncé par le titre : *La Vérité, ennemie de l'Apparence, élevée par le Temps.* On voyait d'abord l'*Apparence* et le *mensonge*, suivis d'une foule de *Soupçons* et de *Faux-Bruits*. Ensuite l'Apparence reparaissait sur un nuage porté par les Vents. Elle était revêtue d'un habit de couleurs changeantes, parsemé de miroirs, avec des ailes et une queue de paon. En même temps une multitude de *Mensonges*, de *Fraudes*, d'*Intrigues*, de *Flatteries*, de *Fables*, s'échappaient d'une aire qui les tenait renfermés. Enfin arrivait

le *Temps*, qui chassait l'*Apparence*, et faisait ouvrir le nuage qu'il semblait maîtriser. Une grande horloge à sable paraissait alors, et il en sortait les *Heures* et la *Vérité* triomphante. Quoiqu'on doive supposer que ces divers incidens étaient plus ou moins développés, on ne peut se dispenser d'y reconnaître plutôt du spectacle et de l'esprit que de l'action et de l'intérêt. Tels étaient néanmoins les premiers essais de la pantomime, qui devait, dans le siècle suivant, s'élever à une si grande perfection et jeter tant d'éclat.

Si la grande pantomime se développa si tard en Italie, on n'y cessa d'étudier et de cultiver ce langage d'action qui, ayant été le premier langage de l'homme, semble avoir été accordé plus spécialement aux Italiens, soit que la nature les ait doués d'une plus grande sensibilité, soit plutôt qu'ils aient reçu d'elle une organisation plus délicate et plus souple; leurs regards, leur figure, leurs mouvemens expriment et caractérisent avec une étonnante précision les sentimens les plus profonds et les plus compliqués de leur ame. Cette disposition, si propre à les rendre excellens mimes et excellens comédiens, fut pendant ce siècle l'objet de leurs recherches et de leurs études. Des savans, et même des philosophes, s'occupèrent d'analyser ce langage muet, souvent plus éloquent et toujours plus rapide que la parole. Ils tâchèrent de réunir et de classer tous ces signes visibles qu'on n'avait

pas assez appréciés jusqu'alors ; et non-seulement ils en profitèrent pour perfectionner un art agréable, mais ils y cherchèrent encore des moyens qui devaient être d'une grande utilité. On voit que nous voulons parler de ce langage *visible*, qui répare le tort fait par la nature aux sourds-muets de naissance. Cette invention, dont on a retiré de nos jours de si grands avantages, est due aux Italiens, et c'est dans ce siècle qu'on en trouve les premiers essais.

M. de Gérando n'a pas hésité d'accorder aux Italiens ce titre de gloire (1). Selon lui, ce fut Jérôme Cardano, de Pavie, qui avait associé l'étude de la physiologie à celle de la psycologie, qui sut le premier apercevoir les principes sur la possibilité et la méthode de ce genre d'éducation. Il est vrai que de Ponce, Espagnol, mort en 1584, chercha, après Cardan, à réaliser ce que celui-ci avait pressenti ; mais il n'en est pas moins vrai que l'idée première appartient à Cardan ; et que les Italiens ne cessèrent de la féconder et de préparer les moyens de la mettre à exécution. M. de Gérando cite Fabrice d'Acquapendente, Pierre de Castro de Mantoue, le P. Lana de Brescia, et Jean Bonifaccio.

(1) *De l'Éducation des sourds-muets de naissance*. Paris, 1827, 2 vol. in-8°.

On m'a fait remarquer qu'il a oublié un auteur qui les avait tous précédés ; c'est Jacques Affinati, d'Acutol, dans la campagne romaine, mort avant 1615, et qui publia en 1606 un ouvrage intitulé *le muet qui parle* (1). Il y traitait des perfections et des défauts du langage humain, et y commentait plusieurs phrases bibliques concernant le silence; c'est en dire assez pour qu'on ne soit pas trompé par le titre équivoque de cet ouvrage.

Mais un ouvrage qui a plus de rapport à l'art du comédien, c'est celui que mit au jour, vers le commencement de ce siècle, Jean Bonifaccio, qui donna à son sujet plus d'étendue et d'analyse qu'on ne l'avait encore fait. Bonifaccio, né à Rovigo en 1547, s'appliqua à la jurisprudence, et cultiva en même temps l'histoire et les belles-lettres. Il fut membre de plusieurs académies ; mais il s'attacha de préférence à celle des philharmoniques de Vérone, à laquelle il dédia l'ouvrage dont nous allons rendre compte. Il vécut jusqu'en 1635, composant et publiant toujours des écrits. Nul ne porta plus loin la manie de se faire imprimer ; il établit même une imprimerie dans son pays, pour l'avoir toujours à sa disposition. De ses nombreux ouvrages, le seul que nous croyons digne d'attention est l'*Art des*

(1) *Il Muto che parla*, etc. Venise, in-8°.

signes, par lequel se forme une langue *visible*, et où l'on traite de l'éloquence muette, ou du *silence éloquent* (1).

L'auteur se proposa de rassembler et de faire connaître tous les mouvemens, gestes, indices, soit naturels, soit conventionnels, que l'homme peut employer pour exprimer ses divers sentimens. Son traité est divisé en deux parties. Dans la première il expose tous les événemens qui constituent ce langage muet, mais plus riche et plus expressif qu'on ne pense, et qu'on peut même regarder comme plus vrai et plus sûr que tout langage parlé. Il désigne successivement tous les mouvemens extérieurs de la tête, du visage, des yeux; il passe en revue tous les organes et les membres du corps, les bras, les mains, les jambes, les pieds. Rien n'est oublié, pas même les parties qui sembleraient les moins expressives; les cheveux, les paupières, la barbe, le cou, les oreilles, tout est marqué avec une grande sagacité; c'est une sorte de physiologie de l'extérieur de l'homme. Ce qui rend aujourd'hui la lecture de son ouvrage très fatigante, c'est le trop grand nombre d'exemples tirés des anciens et des modernes; peut-être les crut-il néces-

---

(1) *Arte de' cenni, con laquale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza, che non è altro ch'un facondo silenzio.* Vicence, 1616, in-4°.

saires pour fixer l'attention de ses contemporains sur ce genre de phénomènes. Les recherches de l'auteur s'élèvent encore davantage dans la seconde partie; il veut démontrer combien l'on a toujours profité du langage d'action, non-seulement dans l'exercice des arts libéraux, mécaniques et industriels, mais encore dans l'étude des sciences. Il fait voir les avantages qu'en ont retirés la métaphysique, la théologie, la physique, la géométrie, l'histoire, l'économie, la politique, même la dialectique, dont le caractère principal était la garrulité. En traitant de la musique il parle aussi de la danse; mais autant il a été abondant dans sa première partie, autant il est pauvre et sec dans la seconde. Il lui fallait plus de philosophie et de précision pour donner à son traité la sorte d'intérêt qui lui manque.

Le genre de connaissances dont nous venons de parler prouve assez combien les lettres peuvent contribuer au succès de la déclamation et de l'art du comédien; aussi diverses académies en firent-elles une occupation spéciale. Nous avons vu que les *Intronati* de Sienne s'appliquèrent uniquement à représenter les pièces qu'ils composaient eux-mêmes; la plupart d'entre eux, et surtout Mariani, Flori et d'autres, valaient encore mieux comme acteurs que comme auteurs; d'autres académiciens adoptèrent aussi cet exercice. Ils s'étaient obligés à ne jouer la comédie qu'en improvisant;

et nul ne pouvait être admis dans leur réunion, sans prouver qu'il possédait ce talent (1). Les colléges les plus célèbres faisaient de cet amusement une partie de l'éducation qu'ils donnaient à leurs élèves. Nous avons signalé plusieurs pièces composées dans cette vue; et plus d'un savant se vantait d'avoir figuré dans ce genre d'épreuve. On a même vu que le docteur Jacques Cicognini dévoua un de ses fils à la profession de comédien, qu'il regardait comme la plus honorable de toutes. Ainsi les hommes les plus respectables par leur savoir ou par leur fortune ne dédaignaient pas de jouer la comédie; témoins encore le cardinal Mazarin et les nobles napolitains Muscettola, Dentice et Maricorda, dont l'histoire nous a transmis les noms (2).

Nous avons parlé des pièces de Jean-Baptiste Porta et du théâtre qu'il avait dressé chez lui pour exercer les amateurs chargés de les représenter. Une réunion semblable fut établie à Rome par le chevalier Bernini, qui se plaisait à jouer lui-même et à donner des leçons de déclamation à ses élèves (3); et certes personne ne pouvait mieux réus-

(1) Voy. Perucci, *Arte rappresentativa, parte II*, et Mongitora, *Giunto alla Sicilia inventrice.*

(2) Signorelli

(3) Baldinucci, *Decennale II, parte I, sec. V.*

sir dans cet art et en tirer un aussi grand profit, que les peintres et les statuaires.

Mais celui qui surpassa tous les autres, ce fut sans contredit Salvator Rosa. Nous avons vu en lui le poète, le peintre et le musicien; c'est enfin du comédien que nous allons nous occuper; c'est à ce talent qu'il fut surtout redevable de se voir encore mieux apprécié sous tous les autres rapports. Ayant généralement attiré l'attention des Romains, en jouant dans les rues son rôle de pharmacien, sous le nom de *Formica*, il conçut le dessein d'établir un théâtre particulier; et, de concert avec un autre artiste napolitain, Marzio Masturzio, il entreprit de diriger une société d'amateurs. Sa supériorité et les applaudissemens qu'il obtint dans ses débuts, excitèrent tellement l'envie et la colère des partisans de Bernini, que bientôt ils se livrèrent aux vengeances les plus scandaleuses. Rosa triompha de ses rivaux à Rome, et alla se faire encore mieux goûter chez les Toscans. Entouré des hommes de lettres les plus estimables, il en forma l'académie des *Percossi*, dont l'objet était la littérature, les beaux-arts et la comédie. Tous ces académiciens se plaisaient à jouer avec lui; mais il les éclipsait tous. Baldinucci, qui assista plusieurs fois à leurs représentations, a cité les acteurs qui ordinairement y prenaient part; et il parle surtout d'un certain François-Marie Agli, négociant de Bologne, qui, tout sexagénaire qu'il était, abandonnait ses

affaires pour aller à Florence discuter avec Rosa sur l'excellence de l'art. Ils jouaient, l'un le rôle de *Gratien*, docteur bolonais, et l'autre celui de *Pascariello*, Napolitain. Baldinucci assure que souvent leur dialogue était long-temps interrompu par les éclats de rire de l'auditoire (1). Le même témoignage nous a été laissé par Lippi, dans son *Malmantile* (2). Rosa nous a donné dans ses tableaux quelque idée de son talent comme mime; c'est avec ses propres attitudes, ses propres poses qu'il a peint toutes ses figures. Placé devant un miroir, il se servait à lui-même de modèle; il prenait toutes les formes dont il avait besoin, et se retraçait sur la toile sans aucun effort. Ainsi le comédien dirigeait le pinceau de l'artiste.

Le talent avec lequel ces amateurs improvisaient la comédie contribua à donner la vogue à ce qu'on appelait la comédie *de l'art*. Elle ne tomba pas pendant le XVIIe siècle, comme des étrangers l'ont prétendu; au contraire, elle ne fut jamais plus flo-

---

(1) Voy. la *Vie de Salvator Rosa*.

(2) *Tratta d'ogni scienza*, ut ex professo,
E in palco fa sì ben Coviel Patacca,
Che sempre ch' ei si move o che favella,
Fa proprio sgangherarsi le mascelle.
C. IV, st. 24.

rissante. Nous avons vu que cette sorte d'improvisation ne pouvait aider au perfectionnement du genre comique; mais elle dut développer beaucoup l'art du comédien. L'acteur doué d'assez d'esprit et de talent pour bien s'acquitter de son rôle, s'abandonnant tout-à-fait aux inspirations du moment, devait s'exprimer avec plus de naturel et de vérité que celui qui était obligé de rendre de mémoire les sentimens d'autrui. Aussi la magie de ce talent charma tellement le public qu'on l'applaudit pendant long-temps sur les théâtres d'Italie, tolérant d'ailleurs toutes les irrégularités et les inconvenances auxquelles il donnait lieu.

Les caractères qui se prêtaient le plus à ce mode de représentation, c'étaient les *masques* grotesques, destinés, en général, à contrefaire et à exagérer le génie ou plutôt le ridicule de chaque province, et dont les comédiens de profession se servirent de préférence pour faire fortune.

Quelles que fussent l'origine et la tradition de quelques-uns de ces *masques*, ils se sont tellement modifiés d'après le génie des habitans qu'on peut les considérer tous comme naturalisés. Peut-être le plus ancien a-t-il été l'*Arlequin* bergamasque, dont on a fait aussi le *Scapin*. On a reconnu la même ancienneté au *Pulcinella* napolitain. L'Arlequin représente aujourd'hui les manières ridicules des paysans de Bergame, et le Pulcinella celles

des habitans de l'Acerra, aux environs de Naples. Ainsi le *Pantalon* parodie le marchand vénitien, et *Gratien* le docteur bolonais. De même la Calabre enfanta les *Giangurgoli*, la Sicile les *Travaglini*, Messine les *Giovanelli*, Florence *Pasquelle* et *Schitrizi*, Rome *don Pasquale*, et Naples, plus original que les autres pays, ajouta à son Pulcinella *Scaramuccia*, *Tartaglia*, *Pasquarello* et *Coviello*. Enfin chaque cité d'Italie eut son masque ou sa caricature, destiné à contrefaire ce que le patois ou le caractère du peuple qui l'avait adopté offrait de plus plaisant et de plus ridicule. Il n'est pas vrai, comme on l'a souvent avancé, que les divers peuples italiens aient eu recours à ces inventions par esprit de rivalité, et pour se tourner mutuellement en ridicule; chaque province, chaque ville conçut elle-même l'idéal de son propre caractère comique, soit pour corriger les défauts de ses habitans, soit par motif de pur amusement. Nous ne prétendons pas pour cela qu'on n'ait pas quelquefois abusé de ce moyen; mais il est en même temps incontestable que ces rôles ne purent être rédigés ou improvisés que par des auteurs et des acteurs du pays même dont ils devaient parodier le patois et les manières. Et comment, par exemple, le Bergamasque aurait-il pu reproduire le *Pulcinella*; et le Napolitain, l'*Arlequin*?

Cette considération doit assez prouver que la multiplicité et l'originalité de ces caractères locaux

sont dues à l'esprit avec lequel les Italiens les ont conçues, et au talent qu'ils mettaient à les représenter. Quelle autre nation a su distinguer et rendre autant de formes, autant de rôles, et en saisir aussi bien toutes les nuances? Leur variété est aussi étonnante que leur précision; et lors même qu'on n'aurait pas d'autres indices pour montrer l'excellence des Italiens dans l'art de jouer la comédie, la seule invention de ces masques et de ces caractères devrait suffire pour leur accorder dans ce genre la supériorité sur toutes les autres nations. En effet, les comédiens italiens furent, pendant le XVIIe siècle, attirés et généralement accueillis par les princes étrangers, et ils faisaient les délices de la ville et de la cour. Molière lui-même prenait plaisir à les entendre, et, lors même que la pièce ne méritait pas son attention, il cherchait à profiter de leur jeu.

Nous terminerons cet article par faire mention de quelques-uns des comédiens les plus célèbres, et surtout de ceux qui appelèrent à leur secours les études littéraires pour mieux réussir dans leur profession.

On trouve, vers le commencement de ce siècle, Aniello Soldano, de Naples, homme de lettres et auteur de plusieurs ouvrages, et qui professa l'art du comédien pendant toute sa vie. Il jouait spécialement le rôle d'un docteur napolitain fort plaisant, et à qui il avait donné le nom de *Spaccastrommolo*. Il enchanta toutes les villes d'Italie par

la promptitude de ses réparties et ses bons mots, dont il publia un recueil sous le titre de *Etymologies fantasques et plaisantes, débitées en comédie* (1).

Deux autres comédiens non moins célèbres, Pierre-Marie Cecchini et Nicolas Barbieri, furent auteurs de quelques traités sur leur profession. On les applaudit généralement tous les deux en Italie et chez l'étranger. Cecchini, surnommé *Frittellino* parmi les comédiens, mit au jour, en 1616, un petit ouvrage sur la comédie moderne, dédié au cardinal Borghèse. Barbieri publia sur le même sujet un traité intitulé *Supplica* (2), et fut spécialement protégé par Louis XIII. Il se rendit si célèbre dans le rôle de *Beltrame*, Milanais, que le nom lui en resta. On a de lui une pièce qui parut tantôt sous le titre du *Distrait* (3), tantôt sous ceux de *Scapin troublé* et de *Mezzettin tourmenté*, et qui semble avoir donné à Molière l'idée de son *Etourdi*. D'autres comédiens prirent aussi, comme Barbieri, le nom du personnage qu'ils représentaient avec le plus de succès. Ainsi l'histoire de

(1) *Fantastiche e ridicolose etimologie, recitate in commedia*, etc. Bologne, 1610, in-4°.

(2) Riccoboni parle de cet ouvrage et de celui de Cecchini dans son *Histoire du théâtre italien*.

(3) *L'Inavvertito*. Turin, 1629, in-12.

l'art nous a transmis les noms de *Zaccagnino*, de *Truffaldine*, de Capitan *Spavente*, etc. L'un d'eux, Jean Gabrielli, était si habile, qu'il remplissait à lui seul tous les rôles d'une même pièce, changeant d'un instant à l'autre de ton et de physionomie. Il mérita que le célèbre Augustin Caracci fît son portrait, avec cette inscription : *Solus instar omnium*. Gabrielli laissa deux fils, héritiers de son talent. Charles, l'un d'eux, composait des couplets qu'il chantait en s'accompagnant de la guitare; il fit ainsi les délices de plusieurs cours, et ne fut surpassé sur cet instrument par aucun de ses contemporains.

De tous les comédiens de ce siècle, ceux qui jouirent de la plus grande réputation furent André Calcese et Tiberio Fiorillo, tous deux Napolitains. Calcese, surnommé le *Cinccio*, était tailleur, et il acquit tant de célébrité en jouant le rôle de *Pulcinella*, qu'il fut pris pour modèle par tous ceux qui le remplirent après lui. Mort en 1636, il transmit son masque et son talent à Michel-Ange Fracanzano, son élève, et peintre comme Salvator Rosa. Trouvant peu de ressources dans l'exercice de la peinture, Fracanzano fut obligé, pour vivre, de se faire comédien, et il parvint en peu de temps à surpasser son maître. Il se vit appeler à Paris pendant la minorité de Louis XIV; et, quoique les Français ne comprissent pas le patois napolitain, il entraîna son public par la force et la précision

qu'il donnait à ses gestes et à ses mouvemens bouffons. Il mourut à Paris en 1685, après y avoir joui, sa vie durant, d'une pension annuelle de mille louis d'or.

Tibère Fiorillo se fit aussi admirer à Paris sous le nom de *Scaramuccia*. Il reçut encore plus d'applaudissemens que Fracanzano, soit que les Français se trouvassent plus familiarisés avec le dialecte napolitain, soit qu'il lui fût supérieur comme mime. Ce fut ce modèle que Molière ne dédaigna pas d'étudier. Il assistait à toutes ses représentations, qu'il regardait comme autant de leçons pour son art. Lorsque son âge l'obligea de renoncer au théâtre, on le regretta autant qu'on l'avait admiré. L'abbé Ménage s'écria : *Homo non periit, sed periit artifex*. Fiorillo mourut en 1694, laissant à son fils une fortune de 100,000 écus, somme énorme pour l'époque, et qui serait encore aujourd'hui une assez belle fortune pour un *Scaramouche*.

TABLE GÉNÉRALE

DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE

AU XVIIme SIÈCLE.

TOME XI.

TOME XIII.

TOME XIV.

FIN DU QUATORZIÈME ET DERNIER VOLUME.





